

الألف
كتاب
الشاف

١٨٥

بيت تولستوى ودوستوفسكى



تأليف: جورج ستاينر
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
الجزء الأول



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام
و. سمير سهرجان
رئيسة مجلس الإدارة

رئيس التحرير
لمنّى المطيعي

مدير التحرير
أحمد صليحة

الإشراف الفني
محمد قطب

الإخراج الفني
محسنة عطية

بَينِ تولستوى و دوستوفسكى

تأليف
چورج ستاينر

ترجمة
د. أحمد حمدى محمود

الجزء الأول



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

TOLOSTOI OR DOSTOIFESKY

By : George Steiner

الفهرس

٧	• • • • •	اهلاء
٩	• • • • •	مقدمة المترجم
٥٧	• • • • •	تمهيد لطبعة ١٩٨٠
٦٠	• • • • •	الفصل الأول
١٠٠	• • • • •	الفصل الثاني

إهداء

إلى صديقه الراحل

أدينا الكبير

يحيه جقه

مقدمة المترجم

صاحب الفضل الأكبر في القلم على ترجمة هذا الكتاب هو كاتبنا الراحل يحيى حقي . فقد اعتلت في آخر سنوات حياته أن اطلعه على أحدث قراءاتي ، والخص له بعض الكتب التي يعجب بمناوئها . وكان من بينها كتاب جورج ستاينر : تولستوى أم دوستوفسكى . فلقد طلب منى تلخيصه ، بل وقراءة بعض فقرات كاملة منه . وأعجب يحيى حقي بالنتائج التي إهتدى إليها المؤلف ، واعتقد أنها أفضل كثيرا مما استخلصه من كتابين قراهما منذ أكثر من عشرين سنة للكاتب الفرنسى هنرى ترويا (*) عن سيرة حياة كل من تولستوى ودوستوفسكى . وطلب منى في أحد المناسبات ترجمة هذا الكتاب ، ولكنى ترددت في قبول هذا العرض . فأنذ كنت قد انقطعت عن قراءة الروايات والقصص ، بعد أن كانت تحتل المكانة الأولى في قراءاتي . ولازلت أذكر كيف قرأت جميع مؤلفات دوستوفسكى بعد صدورها مترجمة الى الانجليزية في طبعة أنيقة بعد انتهاء الحرب العالمية الأخيرة . وأحيانا أعزو هذا التحول في نظرتى الى الرواية والقصة الى تأثرى بما قاله عنهما العقاد وتوفيق الحكيم .

ورغم ترددى وشعورى بأن الانشغال بترجمة هذا الكتاب - رغم أهميته - سيعطل مشروعاتى الأخرى التى يتوجب أن أعطيها الصدارة ، الا أننى عندما عودت قراءة الكتاب ، شعرت باستحقاقه الترجمة الى اللغة العربية المحرومة من هذا النوع

(*) Artheme Fayard Tolstol : Henry Troyat (ط)

١٩٦٥ - و Dostoyevsky (الطبعة الثالثة ١٩٨٧) .

الجاد والمؤثر من الكتب ، وتذكرت ما قاله يحيى حقي في إحدى المناسبات عن شدة تأثيره بالأدب الروسي ، وكيف أبل عليه في حياته وقراء مترجما الى الفرنسية والانجليزية ، ومن ثم أخطرت يحيى حقي باننى اذا خاطرت بترجمة هذا الكتاب سسيكون دافعي لذلك هو الكشف عن مدى تأثيره بالكاتبين العظمين .

على اننى عندما شرعت فى ترجمة بفسح صفحات من الكتاب ، تبين لى مدى تركيزه ، وبانه لن يفيد سوى القلائل الذين قرأوا مؤلفات هذين الكاتبين ، واستطاعوا النفاذ فى أعماقها والتعرف على أهدافها والتمعن فى أثرها على الأدب العالمى . وكنت اعتذر لهيئة الكتاب الموقرة عن أتمام هذه الترجمة ، ولكنى تذكرت أنه يحتوى الى جانب تحليله الفريد لشخصية الكاتبين ومنجزاتهم على معلومات شائعة عن تاريخ الرواية ومكانة الرواية الروسية فى الأدب العالمى والجزات التى استعملتها على التأليف الروائى مما يصح تسميته باستاطيلا الرواية ، وبذلك عادت لفتنى فى جموى هذا الكتاب ، وانتهيت الى وجوب ارفاق مقدمة ضافية عن سيرة حياتهما ، وبعض تفاصيل قليلة عن الفقرات التى اكتبها الفموس فى كتاب ستاينر ، أو التى لم يعرفها انتباهها كبيرا كالمسمة الأساسية للأدب الروسى التى اشترك فيها معظم الأدباء الروس قديما وحديثا ، والتى تعد الركيزة الأساسية التى استندت اليها مستحدثاتهم فى الفن - وفى الموسيقى بوجه خاص - وفى الرواية والقصة ، وربما اعتمد وصف الروس بالبرابرة (الهمج) أو التتار والاسقوثيين (الأجلال) الى حد كبير على تفوقهم فى بعض الجوانب التى اتبعت مسارا مختلفا رغم تأثيرها فى بداية تفكيرها - الى حد كبير بفنون القرب - واكتشف المنصفون من النقاد الغربيين صلق أحد الأحكام التى أصدرها ناقد روسى (ميليكوف) (*) بأن « الروسى يفتقر الى (أسمنت) التناقل » الذى يضطلع بنود كبير فى الأدب الانجليزى والحياة الخاصة الانجليزية ، ولذا وصفوا الشخصية الروسية بالرونة لتقبلها التشكل على العاء شتى ، أى أنها أشبه بالطينة الرطبة التى تستسلم أحيانا لمشيئة الاقدار ، ولا يرجع ذلك الى ضعف فى الشخصية الروسية ، لأنها تنصف أيضا بعنادها وتصلبها .

ولولا جمعها بين هاتين الصفتين المتعارضتين لما استمرت في الحياة ، ولانتهى أمرها منذ أمد بعيد .

وبين افتقار الروسي الى التفاف في عدم حرصه على كتمان نقائصه اللميمة في معاملاته الخاصة . فلا عجب اذا صادفنا عند أدبائهم أبطال دواياتهم وقصصهم يكشفون نقائص مثل « قلة الذمة » أو العجز . وتصل بهذه الصفة الصلا وثيقا صفة أخرى يقلسها الانجليز ، أو كانوا يقلسونها حتى منتصف هذا القرن ، وهي شدة احترام التقاليد أو التظاهر بذلك عندما ينكشف اصطناع هذه التقاليد . ويعزو الكتاب الانجليز هذه الصفة الروسية الى تمتع الروس بقدر أكبر من الشعاع الانسانية ، مما ساعد على اتساع آفاق تفهمهم الآخرين ولشاعرهم . وربما قيل ان هذا الثناء مبالغ فيه ، فلعلنا لاحظنا مظاهر القسوة البالغة والاستبداد وبشاعة الجرائم التي ارتكبت في حق الانسان في جميع العصور بروسيا . ولكن الكتاب الروس يدافعون عن هذه القسوة بأنها جزء عادل لمن يستحقها . وهذه فضيحة أخرى تضاف الى فضائلهم وهي عشقهم للعدالة والانصاف وشدة إيمانهم بعدالة الأقدار !

وجرت العادة على وصف الأدب الروسي بالأدب الواقعي . وما أشد ميوعة هذا المصطلح ، الذي يعنى في الأدب الأوربي التزام الصديق والصرامة في العروض الفنية وكبح جماح الفانتازيا وأحلام المتى ، ولكنه عند الروس يعنى عشق الحياة والواقع بجميع أوصافه والعناية بجميع دقائقه حتى ما بدا منه هامشي وبلا أثر على ما يترتب عليه من أحداث . ولكن هناك عنصرا هاما يتدخل في أية واقعية ، ولعله يفسد أمانتها المطلقة وهو دور الانتقاد واختيار ما يحقق غاية الفن واستبعاد التوافل . وقد يستخر هذا العنصر لخدمة ظاهرة أدهى وأخطر هي إرفاء أهواء الجماهير وتملقها . وقد يعمد النقاد الأوربيون الى التفرقة بين الواقعية وواقعية الروس ، فيصفون الأولى بأنها واقعية مهذبة ينتقى فيها العقل باسم الفن والتقاليد ما يتواءم مع الغاية الفنية للروائي أو القاص . أما واقعية الروس فانها واقعية تنازلية أو فضولية ترضى الفرائز الدنيا ، وتتجاهل دور العقل في تهذيب الواقع . فهي أشبه بواقعية النساء المعجائز عندما يلقن الحياة ، أثناء روايتهن لاحتى الحكايات . فلا يسمح فيها غير ثروة أملت الزمام من أصحابها .

ويقال ان الاختلاف بين الموسيقى وآداب الكلمة انما يرجع الى تنفيس الفنان الموسيقى عن سخائم نفسه في نفحات مجردة لا تضمه تحت طائلة الاعراف والقانون . اما الكاتب فانه يلتزم الحرص في كل صغيرة وكبيرة يتلوه بها ، ليس خشية من الحكومات التي تتبنى فكرة الوصاية على الفن او اتقاء شرها وحسب ، وانما ايضا مراعاة الراى العام الذى ربما جاءت احكامه الى كثير من قسوة افقح الحكومات .

ولكن من الغريب ان يتعارض مع هذه الحرية الفوضوية عنصر آخر فى الأدب الروسى وهو النفور من المبالغة والغلو ، والولع بالولائع القريبة من « الكومن سنس » او من مفهومية العوام .

١

واذا قصرنا كلامنا على تولستوى ودوستويفسكى سنرى ان الاثنين يمثلان ذروة الأدب الروسى والكشف عن أعماق الشخصية الروسية التي تمثل ازدواجا في الشخصية (*) . فهي تتمثل أحيانا وفي امثلة قليلة في شخصية الثمرود ، وتتمثل على نطاق أوسع في شخصية ايلان الاحمق ، اى في الاحمق الهلوفوت ، او الفرفور . كما كان يوسف ادريس يقول ، والذى رويت عنه وعن مغامراته حكايات تفوق الحصر ، وبمجرد الكتاب الروس ويقولون عنه انه حاز على قصب السبق في الخيلة والمكر على جميع حكماء العالم ! . ولعل هذا يفسر لماذا خص دوستويفسكى هذه الشخصية بالبطولة في جميع رواياته على وجه التقريب ، بل وربما اتخله مثلا اعل في تصرفاته الشخصية والحياتية ايضا . اما تولستوى فقد اتخلد شخصية ايلان دوراك كمثل اعل في كتبه التربوية التي اصنفها في الجزء الاخير من حياته ، وكأنه اراد اتباع الكلفة لها ، مع استثناء شخصه العظيم - من الاقتداء بها .

اما شخصية الثمرود او الملاك الساقط او المنحل ، فيمثل الشخصية المكابرة والشديدة الاعتزاز بكبريائها . وعلى

(*) Lucifer - ابليس او الشيطان او الثمرود . وقد اخترت

للمنى الأخير .

الرغم من علم اعتراف الروس بوجود هذه الشخصية بين مواطنيهم ، إلا أن الأديب الإنجليزي كيوتو ذكر لنا أنه صادف فلاحا من هذه النوعية انتخب في أول مجلس نيابي تعرفه روسيا (اللوما) ، ويدعى هذا الشخص « نازاركو » . وتمت المقابلة أثناء انعقاد مؤتمر برلماني في لندن (١٩٠٥) ، وروى لنا كيوتو عينة من كلامه . فعندما سئل هل سيمثل الفلاحين في هذا المؤتمر كان رده :

● انني لن احضر ، إلا اذا انتخبت بالاجماع . ولقد قنعت لهم اسمي . وأنا في الانتظار . ولن التح في الطلب . وهذا ما فعله حتى مع الله . ان هذا هو طبعي ، لأن الالتاح من طبيعة العبيد والمترجلة . ويعلق الكاتب بأن مثل هذا الشخص الشديد الاعتزاز بشخصه والذي لا يعترف بوجود أية سلطة أخرى يخضع لها موجود بلا شك في شتى المجتمعات ، واختاره الكاتب كممثل لتولستوى بينما اختار ايلغان دوراك كممثل للنمط الآخر يعني دوستويفسكى !

٢

ولقد ترك لنا تولستوى بينات وفيرة عن حياته ، في صورة سيرة ذاتية ، ومن خلال شيوخ روياته واعترافاته . وقدم لنا بانورااما للأحداث التي مرت بها حياته ابتداء من أدق تفاصيل سيرته العائلية ، بل وحددنا عن جميع أطوار مشاعره ، والحالات التي تعرض لها وجوده الروحي . وساعد ذلك على نشر مؤلفات جسيمة انصرفت على الحديث عن أحداث حياته ، ولم يبق فيها ذكر مؤلفاته الاكثما . وتفاوتت مشاعر من التقوا به بين الانبهار بشخصه وبريق عينيه وقنوتها على اختراق حجب محدثيه ، وبين من شعروا بالاشمئزاز من ثيابه الغريبة وادعائه الباطل بأنه صاحب عقيدة جديدة قادة على اصلاح الكون ، وسرعان ما حوكت في شتى الأتجاه ، ومن مختلف الديانات . فبعد سنوات قليلة ، ظهر الناسك غاندى . وفي القرن العشرين رأينا امتدادا لها في دولة اسلامية معروفة . وتفاوتت اعترافات تولستوى . فقد اشعرنا بعضها بأنه مصاب بجنون العظمة ، واشعرنا بعضها الآخر بأنه انسان بسيط

يعترف بجميع نقائصه • إذ قال في إحدى المرات : « اننى بعيد عن التواضع • وهذه تقيصتى الكبرى • فانا قبيح الوجه ، وعنى عادات شديدة القبح مثيرة للاشمئزاز ، لابتعادها عن الآداب الاجتماعية • ويتسم سلوكى أحيانا بشدة الانفعال حتى اكاد أتشابه آنثى والأطفال ، بل ودبما كنت جهولا ، لأننى اكتسبت معارفى وعلمى بطريقة عشوائية • وأعانى من شدة التذلل وعدم الوفاء ، وبفسحكنى ما يقال عن اشتهاى بالشجاعة ، ولعله يرجع الى التصافى بالفتنة (والفهلوة) ، لأن ذكائى لم يختبر بعد اختبارا حقيقيا • وهناك صفة أعز بها هى الأمانة • فانا محب للخير ، وإن كانت هناك صفة تغلب على حبى للخير وهى حبى للشهرة • وعندما تتصارع داخل نفسى الرغبة فى عمل الخير هى والرغبة فى الشهرة فغالبا ما تنتصر الرغبة الأخيرة » •

وعلى الرغم من جميع الظروف المواتية التى أتيحت لتولستوى ، إلا أنه أصيب بعملة غالبا ما يصاب بها أهل النعمة ، وتعزى الى « البطر » والتتمل ، وتتمثل أحيانا فى الشعور بغواء العياة ، وفى أحيان أخرى تتمثل فى الخوف من الموت والعلم • ومر تولستوى بهذه المرحلة ، كما ورد فى اعترافاته : « لقد بدأت أملت نفسى » وكانت هذه الخطوة هى بداية التحول الذى ساقه الى الاعتقاد بأنه انتهى الى الحقيقة النهائية والدائمة : « فيتعين على المرء أن يعترف عن البحث عن المال والتعلق بالملكية حتى يدخل مملكة الله » • واكتشف ما سبق أن اكتشفه الفوضوى الشهير بورودون بأن الملكية هى مصدر كل شر • وآمن بلابدية تخلصه من وصمة انتسابه الى طبقة الملاك ، ولكن عائلته تصدت لهذه الرغبة المفزعة ، وكادت ضله على نحو لم يحدث حتى فى حالة القديسين المسيحيين أو الشهداء الروس الأوائل • ولما عجز عن تنفيذ هذه الرغبة لجأ الى الهروب من مواجهتها ، أو معرفة ما يجرى بشأنها ، فكان هناك من يجبى ريع أرضه ، ومن يتلفه عن سعة من حصيلة دخل طبيعته ، واقام على خطوة خطيرة عندما تنازل عن حقوق نشر كتبه لتناشر فثارت زوجته ، ولم تعترف بهذا التنازل • واضرب فى ذات الوقت عن تأليف الروايات والقصص ، ووصم ما فيه الأدبى الذى كتب له الخلود بالخزى ، واعتبره عقابا من الله لأنه لم يختبر مهنة فاضلة كصلاح الأرض • وهكذا انتهى تولستوى الى المثل الأعلى « لا يفان دوواك » ، أى تنازل عن المجد

والسود في سبيل الحكمة والزهد ، ولكنه شعر بصراع خفي داخله يدعو الى تخلى اعظم شخصية يؤمن بها المسيحيون ، وهي شخصية عيسى عليه السلام ، فعمل الى تأليف كتاب مقدس جديد ووصايا جديدة يصبح بها التعاليم المسيحية الموروثة ، واثبت ان تظاهره بالزهد كان زائفا ، وان ما قاله عنه رفاقه الادياء الروس كان صحيحا . فقد ذكر تورجينييف انه لم يحب احدا غير نفسه ، وشخص لنا الناقد الروسي مرشوكفسكى حالته تشخيصا صحيحا عندما قال ان هناك لعنة ابتل بها تولستوى ، وانه اصيب بحالة قلق دائم يحول دون اعتدائه الى الراحة التي ينشدها ، او الى الشعور بالرضا عن نفسه ، وانه مات دون ان يهتلى الى اى شئ يعوضه عما شعر به من حرمان . فقد حرم من الايمان ، ومن رحمة الله ، اى من الغايتين اللتين سعى من اجلهما طيلة حياته .

٣

فاذا انتقلنا الى دوستويفسكى سنرى شح ما لدينا من معرفة باخباره ووقائع حياته الحافلة بالأحداث ، فهو لم يكتب سيرة ذاتية على غرار التي كتبت بعد وفاته ، نستطيع ان نتعرف منها على هوية أبيه واهله . فقد كان الاب حكيم صفة بالريف الروسى ، واهله ابنة تاجر رقيق الحال . وولد فيلور في إحدى المستشفيات الخيرية (*) فى موسكو . ووصف الكاتب عائلته فى بعض المناسبات بأنها من العائلات المشردة ، وكان يعيش برفقة أربعة من الأخوات فى شقة صغيرة (غرفتان ومطبخ) . ومع هذا فقد كانت هذه الأسرة تعتز بأصلها الكريم ، لانتمائها الى الطبقة النبيلة من الأشراف ، التى كانت تزود الوظائف الحكومية بمصادر الموظفين .

وعاش دوستويفسكى طيلة حياته تحت خط الفقر ، فلم يدخل مليما واحدا ، وتلقى تعليمه الأولى فى إحدى المدارس الصغرى فى موسكو . وهناك عشق الأدب ، وتعرف من أحد مدرسيه على شعر بوشكين وغيره من الكتاب ، وأولع بوجه خاص بالأديب الانجليزى والتر سكوت ، وبرواية قطاع الطرق

لشيللر . وبعد أن أتم دراسته الأولية ، التحق هو وشقيقه
بمدرسة الهندسة العسكرية في سان بطرسبورج . وهناك
زاد ولعه بالأدب ، وتعرف إلى هوميروس وبليزك وجورج صاند .
وقرر الاشتغال بالأدب ، ونشر أول مؤلفاته : رواية المسكين
(١٨٤٦) ، التي بدأ تأليفها أثناء فترة الدراسة . ودفعته
روحه المتشائمة إلى الظن بعدم صلاحية الرواية للنشر ، بل
وفكر في الانتحار لو غاب أمله وتعدى نشر الرواية . وفوجئ
في صبيحة أحد الأيام ، بل وقبل شروق الفجر بأحد الشعراء
وأحد النقاد يقومان بزيارته وبإنيائه بأهمية روايته ، وبأنه
أديب ملهم ، وأن كان لا يدرى . ونشرت الرواية في المجلة
التي كان الشاعر نكرا سوف ينشرها ، وامتدحها معظم الأدباء ،
ولكن نشوة الفرح بنشر الكتاب الأول ما لبثت أن تحولت إلى
شعور بالغم والاحباط عندما فشلت قصته الثانية في أرضاء
النقاد .

وأرغمته ظروف الحياة على الحرب في عدة جبهات ، أي
مع الفكر ، ومع الرأي العام ، بل وحتى مع النقاد الذين
اعترفوا بطغاهم الفساح . عندما امتدحوا موهبته بأكثر مما
تستحق . وانضم إلى نقاد الأدب نقاد السياسة الذين اكتشفوا
في كتاباته بعض الأفكار الرجعية . والأدهى من ذلك هو
إصابته بمرض الصرع الذي أصيب به منذ طفولته . فلا عجب
بعد ذلك إذا انضم إلى جمعية الساخطين الرافضين والحالين
من أمثال فوريه ولويس بلان وبرودون الذين انساقوا وراء
أحد الطلبة المبرودين من الجامعة (بتراشفسكي) ومن المهتمين
بالارتقاء في أحضان الأفكار الفريسة المستوردة من خارج
روسيا .

وتركزت رسالة هذه الجماعة في البداية على تحرير العبيد
والمطالبة بمستور حر . وعهد لنوستوفسكي بمهمة الدعوة
للجماعة السلافية التي ترفض الانتماء بالغرب ، وتؤمن بعلاج
مشكلات روسيا باتساع حلول غير مستورة . وكان قيصر
روسيا آنئذ الامبراطور نيقولا من أصحاب العقليات المستنيرة ،
وأن كان قد اعتقد أنه مبعوث العناية الإلهية لإنقاذ روسيا من
برائن الظلم ، وكان ينوى إصدار قوانين لتحرير العبيد استجابة

لما نادى به بوشكين في قصيدة مشهورة ، ولكن بعض أعضاء الجمعية لم يصدقوا كلامه ، وراوا أن الحل هو الثورة ، وتابع دوستوفسكى هذا الفريق ، وقبض على المتشددين ، ومن بينهم دوستوفسكى - بطبيعة الحال - وسجنوا في إحدى القلاع زهاء ثمانية شهور ، وكان في الثنية اعدام بعضهم ، وإطلاق سراح البعض الآخر . وأجريت مراسم تنفيذ الأعدام ، وجرى التهمون من ملايسهم ماعدا قميص قصير ، وتلى عليهم الحكم الذى عدل إلى الأعدام رميا بالرصاص . وشاهد التهمون الأكلان التى ستلف فيها أجسادهم ، وأصدر الضابط الكلف بشرى النداء أمره إلى الجنود بتعمير البنادق ، وفجأة ارتفع منديل أبيض اللون ملوحا لتعريف الجميع بصور أمر جديد من الامبراطور بالقاء حكم الأعدام واستبداله بالحكم بالأشغال الشاقة لمدة أربع سنوات ، وارتدى التهمون ملابس السجن ، ونقلوا على الفور إلى سيبيريا . وليس من شك أن هذه التجربة الفريدة كان لها أعظم تأثير على مستقبل دوستوفسكى الشغفى والأدبى معا ، ورواها جملة مرات لعل أهمها قد وردت في سياق أحداث رواية الأبله .

وأغنى دوستوفسكى أربع سنوات من الأشغال الشاقة في أحد معسكرات العمل في سيبيريا للحكم الصادر ضده ، وزادته هذه السنوات حكمة وتبعرا . فبعد أن تعرف من خلالها على جوهر الطبيعة البشرية ، لم يعد يتخذه بالمظاهر ، ولم يعد يرى المجرمين وحوشا ضاربة ، واكتشف فيهم سمات إنسانية ربما فاقت في فضائلها نظائرها عند الكافة ممن لم تمس سمعتهم بأى شيء . يظل ملتصقا بها طيلة حياتهم . وكان أهم كسب جنائ دوستوفسكى هو تعرفه على نفسه وإدراكه كواحد من قوته وإزدياد قدرته على تحمل أوصاب الحياة وإقبالها بعد أن تنوب على ذلك أثناء تنفيذ العقوبات الجسدية المرهقة كحمل الأحجار وكسب أكنداس الجليد المتراكمة ، وتنظيف المراحيض . كما زادته الاحتكاكات بالقتلة والمجرمين من السجناء معرفة بالطبيعة البشرية ومختلف مظاهرها . واكتسب من جميع هذه الخبرات الثقة بالنفس وهبوط الأبال .

وأطلق سراحه بعد انتهاء سنوات العقوبة ، وعاد للحياة العادية ، وبقي عليه العمل زهاء ثلاث سنوات أخرى في إحدى المكتائب كجندى عادى ، ثم عاش بعد ذلك لبعض الوقت

كمواطن حر في سيبيريا . وفي عام ١٨٥٩ ، عاد مرة أخرى الى روسيا ، بعد أن تزوج في سنوات القربة بالمرأة كانت متزوجة باحد زملائه في مؤامرة بتراشفسكي ، واشتغل بالصحافة حتى ١٨٦٥ ، ولم يتمثل هو ومعظم أقرانه في الاعجاب بالمعتقدات الاشتراكية ، وكره نزعتها المادية . ولم تنس الثورة البلشفية ذلك ، ولم تعف عن مؤلفاته الا في وقت متأخر عندما رأت تزايد أهميته العالمية ، وانتشار ترجمات كتبه الى معظم اللغات المتحضرة .

وانشأ مجلة تدعى فرميا (*) نجحت في البداية نجاحا منقطع النظير الى أن صادرتها الرقابة بعد نشرها مقالا عن المسألة البولندية ، واتضح أن الرقيب أساء فهم المقصود من المقال . على أن دوستوفسكي لم يياس وأصدر مجلة أخرى (**) التي أثارت الأحرار هذه المرة بدلا من الرقيب الحكومي ، واتهمه الأحرار بالعمل كجاسوس للحكومة ، وتوالت عليه المصائب فمات صديقه الوفي جريجوريف ، ثم زوجته الأولى ماريا . ولما كان فيلنور يعول أسرة كبيرة لذا صمم على مضاعفة جهده للاتفاق عليها ، فكان يحرر - أحيانا - المجلة من الفلاف للفلاف (ولدينا في تاريخ الصحافة المصرية أمثلة مماثلة) ولا يفادر مكتبه الا في السادسة صباحا ، ونادرا ما زادت ساعات نومه عن خمس . وتراكت عليه الديون حتى زادت عن ألفي جنيه استرليني ، وهدده أحد الناشرين الثلاثين بإبداعه السجن اذا لم يدفع الدين المستحق في غضون أيام قليلة . واضطر دوستوفسكي الى الهروب الى خارج روسيا حيث أمضى أربع سنوات ، وهو في أشد حالات العوز والشقاء .

وأصدر كتاب الجريمة والعقاب ١٨٦٦ الذي حقق له شهرة ملوية ، ولكنه لم يحقق الكسب المادي المنشود ، فاضطر آنئذ الى رهن معظمه وآخر قميص يملكه مقابل ما يعادل الريالين بالعملة المصرية . واستمرت نوبات الصرع تداهمه ، وإن كانت عزمته لم تصاب بأى وهن ، وزادته المعن أصرا على الكفاح ، ووصف مشاعره في هذه الحقبة بأنها قد ازدادت صلابه ، وأشعرته بطعم الحياة لأول مرة . وربما بنا هذا الاعتراف مستقبلا ، ولعله يرجع الى ما لديه من حيوية أشبه بحيوية

القطط ! • فلا عجب إذا رأيته بعد ذلك يقول على لسان أحد شغوصه (ديمتري كارامازوف) : « إنى قادر على تحمل كل شيء ، وكل معاناة ، ما دمت قادرا على تكبير نفسى باننى حى • ومهما عانيت من ضروب العذاب فانا مازلت حيا ، وحتى إذا رايت الشمس أو لم أشاهدها ، فأننى أعرف أنها قابضة هناك • ومجرد معرفتى بانها هناك تكفينى ! » •

وفى هذا الجو الكئيب الذى يقطن بعض مفكرينا المؤمنين بالعلم الجغرافى والنفسى والمترولوجى انه يعوق انطلاق المواهب الحقّة ، أصدر ثلاث من أهم الروايات العالية : الجريمة والمقاب ١٨٦٦ والأبله ١٨٦٨ والمسوس (١٨٧٢ - ١٨٧٦) ، كما وضع مخططا لرواية الاخوة كارامازوف • وعاد مرة أخرى للمصحافة ، وكتب سلسلة من المقالات دون فيها معتقداته وتجاريه الاجتماعية والأديبية والسياسية ، ولم يتوقف عن معارضة خصومه أو عن الدعوة للجامعة السلافية ، ولأدت آراؤه فى الأغلب شعبية كبرى ، ولا سيما عندما ألقى خطابا لتخليد ذكرى بوشكين (فى ٨ يونيو) وصب لعناته على أعدائه من ضعاف الهمّة المتأثرين بالغرب ، وطالب الجميع بتناسى الاختلاف بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وأن يؤمنوا بشئ واحد هو حب روسيا •

وفى النصف الأخير من ١٨٨٠ ، ازداد جسمه هزالا واجهادا ، ولكن قريحته الذهنية ظلت صافية قوية ، وإن كان يشعر بقدر كبير من الكسفة عندما يمارس الكتابة • وأصيب ١٨٨١ بنوبتين من نوبات الالتهاب الرئوى • وفى ٢٨ يناير أصيب بنزيف فى البلعوم ، وعندما أيقن بالقراب مميته ، طالب باحضار قس للاعتراف ، وطلب من زوجته تلاوة بعض صلوات من الكتاب المقدس • وترك لها حرية اختيار الصفحة التى تروق لها ، وتصادف ان كانت هذه الصفحة من انجيل متى وتضمن الكلمات الآتية :

ولكن يوحنا استوفله وقال : « لقد كان الأوفى أن يكون تمديدك من نصيبى ، وإن تقصدينى أنا بالذات » وأجاب يسوع قائلا : « لا داعى لامهال • فهكذا علينا أن نتقبل هذه الحقيقة الكبرى » •

وعندما انتهت زوجته من القراءة قال لها : « هل سمعت ؟ فلا تمهلينى ، انها تمنى وجوب موتى » وأقفل الكتاب ، ومات بعد ساعات قليلة على الفور اثر انفجار أحد شرايين الرئة •

وحدث ذلك في الثامن والعشرين من يناير ١٨٨١ ،
ودفن في سان بطرسبورج ، واشتركت جماهير غفيرة في
تشيع جنازه مما أثار دهشة الجميع ، ولما له من دلالة على
تعلق الشعب به ، دون أن يدري ، وتقديره له كإنسان .
وتحولت دأبه الصغيرة الى مزار مقدس يذكر الكافة بعلم
دوستوفسكي بأن تصبح روسيا وحدة روحية كاملة يرتبط
أبنائها برباط المحبة والاخاء ، بالرغم من تعدد أعراقها
وعقائدها ، وهي نفس الرسالة التي كرس تولستوى حياته
من أجلها ، وإن كان الشعب الروسي لم ينتبه اليها الا في
السنوات الأخيرة من حياته ، أي بعد أن فارق دوستوفسكي
الحياة بعشر سنوات على الأقل تقدير .

ويلاحظ خلو ادب دوستوفسكي من أية إشارة الى
ما شعر به من مواءمة وضيق في حياته الخافلة . ويقال ان إحدى
السيدات قابلته في الدار الصحفية التي عمل بها ، وبعد أن
تمنعت في وجهه قالت له : « بعد أن رأيتك رأى العين لمحت
في وجهك جميع آثار ما عانيت من محن » ، وتفصايق
دوستوفسكي من هذه الملاحظة وبدا عليه الغضب ، وسألها
مندهشا : « ماذا تفصدين بالعانة وبالمحن ؟ » ، وعمد الى
طرق موضوعات أخرى مثيرة للمرح لازالة اثر هذا الحديث .

وبعد السنوات الطويلة التي أمضاها في سيبيريا ، حاول
اصدقاؤه تذكيره بما تعرض له من غبن وظلم ، فرد عليهم بأنه
يعتبر الحركة الاشتراكية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع
عشر ثمرة للبلدة التي غرسها بتراشفسكي وأتباعه ، ولما سئل
وهل كان هؤلاء الرجال يستحقون النفي ؟ ، كان رده : لقد
كان إبعادنا عملا منصفا . ولو تنبه الشعب الى مغبة فعلتنا
لاصغر حكمنا بادانتنا » .

٥

عل أن دوستوفسكي رغم تعصبه للعنصر السلافي ،
الا أنه كان شديد الإعجاب بالأدباء والفكرين من خارج روسيا .
وكان مثله الأعلى شكسبير وشيللر ، ولم يشارك الأدباء الروس
احتقارهم للأدباء الفرنسيين في القرن السابع عشر . فلم يقل
تحمسه لراسين وكودني عن إعجابه بالاعلام المشهورين في

الأدب الغربي ابتداء من عصر اليونان حتى القرن التاسع عشر ،
تمشيا مع الحكمة الفرنسية القائلة « ثمة تناسب بين قيمة
المرء وقدرته على الإعجاب بمزايا الآخرين » (*) .

وفي مقابل ذلك ، فليس هناك من يبرزه في شدة المقت
والكراهية عندما يقتنع باستحقاق الشخصية المقتية لهذه
المشاعر . ونسبته النقاد الانجليزى كيوتو بالقديس فرنسيس
الاسيوزى والمصور الاسباني فيلاسكيث ، واضيف اليه من
تاريخنا الأدبي الحديث العقاد . ولعل منبع هذه المشاعر الدفينة
دواسب التجارب المريرة التى ظن كاتبنا انها عديمة الأثر على
شخصه وأدبه ، وإن كانت لا تنصف بأية صفة ذميمة أو خبيثة ،
ولكنها رغم شدتها تمد مشاعر حميدة ، كما يقول أهل الطب .
وتمثلت هذه المشاعر في كراهيته للأديب تورجنيف وللنقاد
الروسي بلنسكى وللأستراكيين والماديين . ويرجع بعض النقاد
شدة تلميحاته الى نوبات الصرع التى كان يتعرض لها بين الفينة
والأخرى . والتى كثيرا ما وصفت شخصيته بعدم الاتزان .
ولكنهسا من ناحية أخرى ساعدته على التغافل فى الناس
البشرية ، وعرفته بأسرارها على نحو لم يعرف إلا فى حالات
قليلة يأتى على رأسها شكسبير بطبيعة الحال . والأهم من ذلك
انها مكنته من التعرف على كوامن العائشين فى قاع المجتمع .

ووبما فهم من هذا العرض ان دوستويفسكى كان أديبا
تلقائيا لا يؤمن بالتخفيط ، وأنه يترك الزمام لمشاعره لى
تضع له العمل الفنى دون تدخل من وعيه أو ثقافته . وهذا
خطا ربما وقع فيه أدباء روائيون آخرون أسرفوا فى الوثوق
بالتلقائية والالهام ، بل لعلهم اعتبروا الثقافة عائقا يسيء الى
الإصالة . وكثيرون منهم يستسهلون دوستويفسكى كمثل
فريد لنظرتهم ، ولكنهم لو عرفوا تاريخ حياته لأدركوا مدى
عمق ثقافة هذا الرجل الذى طلب من أخيه ارسال ترجمة
للقرآن وبعض كتب كائط وجوته . وهذا يثبت لنا مدى اقتناعه
بأهمية الفكر للأديب ، وإيمانه أيضا بضرورة إلمام الأديب ،
سواء أكان شاعرا أو روائيا بأدق التفاصيل التاريخية ، وإطلاعه
على الأحداث الجارية . ويؤثر عنه أنه كان يقرأ مختلف
الصحف الناطقة بما يعرف من ثغرات ، ولم ينس مطالبة أخيه

La valeur de l'homme est en proportion de sa (x)
faculte d'admirer.

أثناء وجوده خارج روسيا بالحفاظ على الجرائد اليومية التي صارت أثناء غيبته حتى يطلع عليها بعد عودته إلى وطنه . فلا عجب بعد كل ذلك إذا رأيناه يؤمن بوجود اتصاف الفنان بصفات الفكر وضرورة احتواء عمله الفني على أفكار جديدة تضيف إلى معرفتنا بالواقع ، وأن يساعد على إدراك العلاقات بين الواقع وظواهر الحياة . ومن هنا لاحظنا عدم تفرقة دوستويفسكي بين الوقائع الملموسة والنظريات ، فكلاهما يمثل دكنا من أركان الحقيقة . ورواياته مشحونة بالأفكار . ولا يقصد بذلك شطحات الفكر ، ولكنها غالباً ما كانت مرتبطة بالتطورات العامة الشائعة الممثلة للرأى العام فى عصره . ولا يقصد بذلك إنكار دوستويفسكي لأى مؤثرات أخرى خلال العقل ، كما يرى العقلانيون .

وتمر رحلة الخلق الفنى عنده فى عدة أطوار ، مع ملاحظة عدم اعترافه بوجود أفكار قبلية أو مسبقة تفرض على الكاتب ، ولكنه يؤمن بالفكرة كوميضة مباحة تنبئ له طريق الإبداع ، وترشده إلى الخطوات التالية التى تنتهى باكتمال العمل الفنى . ولا يقر تطبيق المنهج العلمى عند تأليف الرواية ، التى لا يباح فيها إجراء عمليات تجريدية من الواقع المحض . ومن هنا جاء تركيزه على الوقائع الجزئية التى يقوم برصها فى شكل مواقف وشخوص تتفاعل على أنعاء شتى بطريقة مشابهة لما يجرى فى قسم الانماء اللحنى فى الصوناتة والسملونية . ولا يقر دوستويفسكي التشحية بالصنعة الفنية فى مسبيل فرض معتقداته ، والتعبير عنها على لسان أحد شخوص الرواية على نحو يجعلها تبدو نشازاً فى جسم العمل الفنى ، كما فعل تولستوى عندما تقمص شخصية ليفن فى ملحمة العظيمة « الحرب والسلام » .

ويؤمن دوستويفسكي بوجود التهام الشكل والمضمون فى وحدة واحدة حتى يكتسب العمل الفنى مظهر الحياة ، ولا يبدو مجرد وعاء تصب فيه المادة الفنية . ورفض انتقادات المعترضين وجود أكثر من خط درامى فى رواياته مما جعلها تبدو مضطربة مشوشة ، بل ويصعب تتبع أحداثها ، ونسوا أن دوستويفسكي يمثل اتجاهها جديداً متأثراً بالنهضة الموسيقية الكبرى فى القرن التاسع عشر التى تتصور العمل الفنى شيئاً متعدد الأبعاد يصور الحياة ككائن دينامى حى وبوليغونى ، وكمحاوله للتوفيق بين المتناقضات والتباينات .

ومن ثم يصح وصف روايات دوستوفسكى بأنها فاتحة الاتجاه البوليفونى فى تأليف الرواية ، ولا يعيب تقنيته أنها كانت متأثرة بتقنية المبعثات المثيرة ، وأنه كثيرا ما تماثل ومؤلفى الروايات البوليسية . والمهم هنا هو مدى فهمنا لمعنى المثبرات ، والابتعاد عن الأعمال الرخيصة التافهة . فالغاية من المثبرات عند دوستوفسكى تستند الى نظرية ترى الواقع ظواهر حافلة بالأسرار والخفايا التى تبدو فى نظرنا وكأنها غير مرتبطة بعلة ما ، ويتوجب على المؤلف البحث عن الخيوط الدقيقة التى تربط هذه الأحداث والوقائع المتناثرة بعضها ببعض ، أى البحث عن خيط آريادنا (*) . وتتجلى براعة دوستوفسكى فى لفت انتباهنا الى بعض الأحداث الفارقة التى تساعد على شد انتباهنا . وفى ظنى أن أفضل من خلفه فى هذه الناحية هو المخرج الفرد هتشكوك . ويعمل دوستوفسكى ولمه بالخفايا وكوامن العقول الباطنة ، فالواقع فى نظره غامض ، وهناك اختلاف بين مظهره ومغبره ، وهو مغمم بالأحداث المندرة ، والكثير من الخطايا التى يرتكبها البشر تهيئهم للبحث من جديد فى صورة أفضل ، ومن هنا فعلينا ألا ندهش اذا تحولت نظرنا لشخص ما من النقيض الى النقيض ، فراينا فى البداية شيطانا ثم وصفناه بالقديس فيما بعد . ويستحق من ساعد شخصا آخر على التكلم عن خطاياه وعلى بعثه فى صورة جديدة تقديرا يفوق تقديرا لجميع غزوات الاسكندر الأكبر !

وتكاد أفضل روايات دوستوفسكى تتركز على فكرة أو ثيما واحدة ، وهى كيفية سقوط بطل الرواية وكيف تحقق له الخلاص بعد ذلك ، والإفلات من اللعنة التى أنصبت عليه . ولا يهتم كثيرا بالحديث عن ماضى شخوصه لأنه كان يرى هذه الشخوص من صنع البيئة التى نشأوا فيها ، ولا دور لهم فى تشكيل طباعهم وشخصياتهم ، ويرجع ولع الكاتب بالأحجوكات (**) البوليسية الى رغبته فى تجسيد اللوائف الاجتماعية التى تيسر الكشف عن طبائع شخوصه فى مواجهة

(*) Ariadne أسطورة افرريقية عن فتاة أولعت يثيوس عندما جاء الى كريت وعزلته على مس الطريق الذى يساعد على الخروج من اللبـ
 يد أن قتل Minotaur .

(***) ترجمت مصطلح Plot الى أحجوكا ، ومن الشائع ترجمته الى « جبكة » التى كثيرا ما نستخدمها كعكاز لكلمة مهمل أو مهملات . أو متراج واتمنى أن تلقى ترحيبا لأنه من الواجب أن ينفرد هذا المصطلح بمعنى واحد ملحا لاثارة اللبس - (المترجم)

الظروف الاجتماعية والتاريخية التي يتعرضون لها • ولا تنمو
المواقف في روايات دوستوفسكي تبعا لقوانين ملزمة صارمة ،
ولكن الأشخاص هم الذين يغيرونها تبعا لمشيتهم ، وتمسك
هذه الناحية نظرتة الى العلاقة بين الشخصية والمجتمع • ورغم
تأييده للاعتقاد بأن للبيئة القادح اللعل في خلق الشخص ،
الا انه يعتقد ايضا أن العمال الأشخاص هي المسؤلة الأولى عن
المواقف التي تواجههم •

ويتصور دوستوفسكي العالم ميدانا للصراع بين الأفكار
والنظرات ، ومن ثم فانه يرفض وضع نهايات محددة أو حقائق
نهائية ، لأنه يتصور الحوار (الديالكتيك) بين الأشخاص
مستمرًا ، وأرغمته محدودية المساحة المخصصة للرواية على
تجاهل وجود ما لا حصر له من الديالكتيكات الأخرى ، والى
اتباع صيغ روائية بوليفونية تجمع بين أكثر من ديالكتيك •
ومن اليسر تمثل ما يقصد بالرواية البوليفونية لو تذكرنا
أحدى فوجات الموسيقي الألماني الشهير يوهان سيبستيان باخ •
ولكى ندرك كيف تصور دوستوفسكي مخطط رواياته
ما علينا الا أن نقارنه بتصوير مباين لتصوره كنظرة إيفان
تورجينيف الى السيرة المتخيلة لأبطال الرواية ، إذ كان يكتب
سيرة كل شخصية في ورقة منفصلة ، ثم يجمع مادته في شكل
قصة مختصرة في ما لا يزيد عن الصفحات الثلاث ، وكأنه
يكتب قصة مبسطة للأطفال •

وكان تورجينيف يفسح مخططات لرواياته ، وإن كان
الديالكتيك بين شعورسه هو الأداة الأساسية لأحبواكاته ،
أما دوستوفسكي فانه يعتمد الى جعل مخططة يظهر في صورة
شفافة ناصعة وسط أحداث أشبه بالغمام ، وبينما كان
تورجينيف يدعش لما حل ببطله بازاروف في رواية الأباء
الأبناء ، كما اغترف فيما بعد ، رأينا دوستوفسكي على عكس
ذلك يعرف مصائر أبطاله من البداية • إذ كان المستقبل يبدو
مائلًا في المخطط ويحدث تأثرا يوميا على الحاضر ، يعني أن
طبيعة البطل لم تكن هي التي تحدد مصيره ، لأنه جعل هذا
المصير مرتبطا بالرواية في جملتها ، وبعد تمثلها كاملة بالفعل
في مخيلة المؤلف •

ولعلنا نتساءل : وهل سمع دوستوفسكي كلمة
« بوليفونية » التي تطلق على نوعية ما أبدع من روايات ؟

وقد يرجع هذا التساؤل الى الفن بأن دوستوفسكى ، وما عرف عن حياته من فقر وضيق ذات اليد لم تنتج له الفرصة لتعلم الموسيقى مثلما فعل تولستوى ، ولم يتسن له حضور الحفلات الكبرى في عواصم الموسيقى الأوروبية ، او مشاهدة عروض كاملة للدرامات الموسيقية للفاجنر ، ولكن هذا الاعتراض يعنى تناسي وجود أغل الثياترو في السارح الكوردية الذى أتاح لأولاد « الايه » مشاهدة أعظم العروض المسرحية والأوبرالية ، وفي أغلب الفن لقد استمتع دوستوفسكى بهذه العروض في فترات اقامته الاضطرابية في سويسرا والمانيا . ولم تكن الموسيقى وحدها ذات تأثير على فنه الروائى . اذ كان مولعا أيضا بالتصوير وزيارة متاحف الفن ومعارضه ، وانعكست واقعته على آرائه فيما أعجب به من لوحات . فلم يرقه الفن المتناقض مع الكواقعية عند فاجنر ، ورأى في الواقعية عصر النهضة الإيطالية (الرينسانس) مثالا أعلى لجميع الفنون ، وأعترف عن أعجابه ببعض تصاوير رافائيللو ، واشترى بعض المستنسخات اللدنية وصورة أخرى لرمبرانت برقعة زوجته ساسكيا .

وكان يؤمن بوجود تقبل المتلقى لتأثير العمل الفنى مثلما تمثل لمبدعه . وأعجب بيوشكين لأنه نجح في تحقيق هذه المهمة على نحو لم يصادفه عند غيره من الروس باستثناء جوجول أحيانا . وادرك صعوبة تجسيم الخواطر الفنية اعتمادا على المحاولة الأولى ، فكان يماود مراجعة ما كتب ، بل ويؤجل تجسيم فكرته حتى يحين الوقت المناسب ، وكم مزق من أوراق لم يرض عنها ، واضطر أحيانا الى إعادة البدء من البداية وتناسى ما كتبه من قبل . وباختصار لقد اعتقد أن العمل الفنى مسئولية كبرى تتطلب اجراء ما لا نهاية له من التعديلات ، لأن الفن مهمة شاقة ، وليس مجرد خواطر ملهمة فحسب . ولا يعنى هذا انكار دور الالهام الأولى ، ولكن الفنان يغطى خطا جسيما اذا توهم أن الالهام غير قابل للمراجعة والتعديل ، وربما الاستبعاد ، ولا يميل دوستوفسكى الى التفرقة الشائعة بين الفن والصنعة ، ولكنه يعتبر الشيتين مترادفين ، لأن الفنان صناع ماهر ومثابر . فلا عجب اذا سمعنا أن رافائيللو كان يعجز أحيانا عن ابلع أكثر من صورة واحدة في السنة . ولكن دوستوفسكى لا ينسى الإشارة الى ضرورة خضوع التقنية للفن ، باعتبارها ضرورة فحسب .

ومنذ حياته وهو مولع بتنوع الثقافة • ويكفى أن نقرأ هذه الرسالة التي أرسلها إلى أخيه عقب الإفراج عنه والتعاهل بالآلئ السابغ فى سببريا :

(لا ترسل لى جرائد • ولكن عليك أن توافنى بعض كتب التاريخ والاقتصاد وبعض أسفار آباء الكنيسة وأكبر قدر من الكلاسيكيات المترجمة إلى الفرنسية ، والتي ألفها هيرودوت وتوكوديد وتاسيتوس وبلينى وفلافيوس وبلوتارك ديودورس (وجميعهم من المؤرخين اليونانيين والرومان) ، ولا ترسلها جميعا دفعة واحدة بطبيعة الحال ! ولا تنسى أن تزودنى بقاموس للغة الألمانية • وأذكرك بكتاب بيساون (*) فى الفيزياء وبأحد المراجع الكبرى فى علم وظائف الأعضاء ، ولا بأس من أن يكون بالفرنسية إذا اكتشفت أن الكتاب الروسى لا يلى بالفرنسى • وأحرص على شراء هذه الكتب فى طبعاتها الرخيصة ، وسأكون شديد الامتنان لآى شئ مهمما كان تألفها تستطيع أن تؤدبه لى • عليك أن تقدر مبنى حاجتى لهذه المراجع على الفور ، لأننى لا أستطيع أن أحيا بغير زاد فكرى وروحى » .

وعلى الرغم من غزارة معرفة دوستويفسكى وحسن التامه بالتراث الحضارى والأدبى ، إلا أنه لم يتأثر عند كتابته لرسائله التى تضمنت معظم تصوراته عن فلسفة الفن بما قرأ من رسائل بليضة تعد من مفاخر الأدب الفرنسى ، كما لاحظ أندريه جيد ، إذ اتصلت هذه الرسائل بأضطراب أسلوبها ، وتوارد الأفكار فيها على نحو عشوائى ، ولكنها ظلت محتفظة بشرائها وخصوبتها حتى فى هذه الصورة المهوشة • ومن الغريب أن يختلف الأمر عندما كان دوستويفسكى يبدع رواياته • فقد كان نيقا يكثر من مراجعة مسوداته وينقحها أو يمزقها ولا يرضى عنها إلا عندما يحس بأكمل التعبير فى كل قصة رواها أو صفحة كتبها • ويرجع أندريه جيد هذه الظاهرة إلى نفور دوستويفسكى من تحرير الرسائل ، التى كان يراها ترفا ليس هناك ما يبرره • ولما كانت هذه الرسائل تعتمد فى الأغلب على بعض المعتقدات الشخصية ، فإنها كثيرا ما جاءت بعيدة عن الانصاف ، حافلة بالأعذار • وفى إحدى رسائله لأخيه يقول : « لعلك تذكر الآن سر نفورى من مقام دى سيفينييه (*) التى اشتهرت

(*) Pissaren مؤلف معاصر فى الفيزياء ، لم يعد يذكره أحد الآن • ولم يكتب أندريه جيد شيئا عنه فى كتابه عن دوستويفسكى .
(x.x.) Sévigné.

ببراعتها في كتابة الرسائل « ومع هذا فإن الاطلاع على هذه الرسائل له أهمية كبرى عند دأري دوستوفسكى لأنه يبين لنا نفوره من الكتابة تحت الحاح الضرورة ، والعوز المادى ، والالتزام بزمن محدد يفرضه الناشر الذين لا يعرفون ما يعانیه .

ولعلنا نزداد إعجابا بدوستوفسكى عندما نراه يعترف بأنه لم يكن يرضى عن التعاقد مع الناشرين إلا بعد أن تمتلئ رأسه بالموضوع ، وإحاطته إحاطة كاملة بالأفكار التى سيعرضها فى كتابه المنشود .

ولا عجب بعد ذلك إذا اعترف لنا بأنه أعاد تخطيط رواية المسوس عشر مرات ، واضطر الى كتابة الجزء الأول من جديد . وقبل ذلك كان فى نيته تأليف رواية الجريمة والعقاب فى ستة أجزاء ، وأحرق معظمها ، ولم يحتفظ إلا بالجزء الصغير الذى بين أيدينا الآن . ورغم ولع دوستوفسكى بالاعترافات وعدم احجام شغوصه عن البوح بكل ما يجول فى أذهانهم من خواطر ، أغلبها مرضية ، أو متعارضة مع الأعراف السائدة ، إلا أنه فيما يتعلق بشخصه لم يقدم لنا من خصوصيات أفكاره إلا التزرد اليسير مما جال فى خاطره ، إذ كانت الأولوية فى كتاباته لمادة رواياته ، أما أخباره الشخصية فلها مكانة ثانوية ولا يعرض عل تعريفنا بها . ولا يغفى مدى اختلافه فى هذه الناحية عن تولستوى .

ويندهش النقاد من ولع دوستوفسكى باذلال نفسه ، وعدم خجله من الاعتراف بمواقف يعرض الأدباء الآخرون على انكارها ، واتهام الآخرين باختراعها . ونذكر على سبيل المثال هذه الحكاية التى رواها عن لقائه بتورجينييف فى مذكراته . وكان الود مفقودا بينهما . فتمتعا توجه دوستوفسكى الرقيق الحال لمقابلة تورجينييف قابله فى مكتبته الأنيقة بعد مراسم شكلية كان من المفروض ألا تحدث عند لقاء أدبيين فى نفس المكانة . وارتسمت على وجه تورجينييف بعض المظاهر الغائرة عندما سأل دوستوفسكى عن سبب زيارته بدلا من أن يخالده بالاحضاسان ، كما كان دوستوفسكى سيفعل لو انعكست الآية وحدث الاستحيل وجاء تورجينييف لزيارته . وبؤنفت تورجينييف باعتراف دوستوفسكى المبالغت : يا مسيو تورجينييف لابد أن اعترف لك بشدة احتقارى لنفسى .

« ثم سادت لحظة صمت قطعها دوستوفسكى منفعرا في غضب » ولكنى ربما كنت احتقرتك احتقارا يفوق احتقاري لنفسى ! « هذا هو ما أردت قوله » ، وغادر مكتبته بعد أن (دزع) بابه بشدة .

وكثيرا ما تشيد المراجع الكبرى في علم النفس بلور دوستوفسكى الريادى في وضع أسس هذا العلم ، وتصله بالرائد العظيم لعلم جديد ارتقى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد أمثال فرويد ويونج وأدلر ، ولكن أندريد جيد ينكر ذلك ، ويعتقد أن دور دوستوفسكى لا يتجاوز دور المكتشف الذى لا يهتم بوضع قوانين أو نظريات عامة للنفس الانسانية ، ولكنه يعرض نماذج شتى في الكوميديا الانسانية . ولو شئنا التعميم قلنا أنه يعتبر الركيزة الكبرى في نفوس البشر هي النزوع الى الزهو والتعرض في سبيل ذلك للذلال ، والتداخل بين الحالتين لاختلاط الخير بالشر حتى بلأحيانا وكأنه يبارك الشر ويراه أفضل مدخل للتعرف الى الخير ، وتشغل مشكلة الشر والشيطان حيزا كبيرا في مبدعاته . وربما بدا للبعض من الماويين أو أتباع مائى الذى آمن بوجود قوتين منفصلتين : قوة الخير وقوة الشر .

وتتداخل الأحداث عند دوستوفسكى وتشابك ، ولا تنتهى نهاية محددة تساعد على التعرف على منظوره اليها وتحديد ما يعجبه من قيم وما ينفّر منه ، ومن هنا يتعدى تأييد - أو نفي - ما قاله بعض الكتاب السوفيت عن تنبؤ دوستوفسكى بالثورة البلشفية ، وهل كان مؤيدا لها أم رافضا لكل ما كان يخشاه من آثارها ، فهذان الاحتمالان المتباينان واردان في جميع مؤلفاته . ولعله كان عزوفا عن التفكير وصوغ مذهب فلسفى ينسب اليه ، كما حدث في حالة تولستوى . وقد يوصف استعداده النظرى بالعجز ، لأنه جمع مادة وفيرة لآليات ما تتعرض له الحياة الانسانية من زيف وإدراكه لكل المحاذير التى تودعت فيها البشرية . ومع هذا فإنه لم يوصى بأى اتجاه يتوجب اتباعه لاتباع الشرور المتوقعة ، لأنه كان يفرق بين أسلوب الفكر وأسلوب الاديب عند رواية الأحداث . فعلمنا يرتب دوستوفسكى الوقائع والمواقف فإنه لا يهتم بها باعتبارها نماذج لفكرة سبق أن ساوره ، أو لأنها تؤيد نظرية ينوى طرحها . كما أنه لا يهتم بالمشاهدة لثاتها ، كما يفعل

العلماء والمنظرون ، ولكنه يفكر في الوقائع النفسية بأسلوب الأديب الذى تشغل باله قضايا خاصة يحاول الاعتناء الى حلول لها ، وينوى عرضها عرضا أدبيا ، ولا يهمه كيف ستتلور الأحداث حولها ، وكم سيستغرق تلوينها . فقد شغلته رواية الأخوة كارامازوف زهاء تسع سنوات ، وكانت المعضلة التى دارت حولها هذه الرواية هى المشكلة ذاتها التى شغلته دوما - شعوريا ولا شعوريا - أنها مسألة وجود الله .

ولا يسعى دوستويفسكى لاقتناعا بوجهة نظره ، ولكنه يهدف فقط الى لقاء الضوء على المواقف القائمة من كوامننا ، التى بدت له محددة واضحة للعالم وعظيمة الأهمية . ولا تتخذ هذه الحقائق صورة المجردات ، ولكنها تظهر بمظهر الأفكار الشخصية الحميمة .

وذكر لنا سناخوف عادات دوستويفسكى فى الكتابة فقال انه كان يعمل ليلا ، أو اذا توخينا الدقة قلنا انه يعمل عندما ينتصف الليل ويسود السكون ، وإهم ما يحرس أن يراه أمامه هو الساموار لتجهيز الشاي والقهوة ، ويستمر فى العمل خمس أو ست ساعات ، ويرتشف من حين لآخر كوبا باردا مغلغا من الشاي ، ثم ينام عند طلوع الفجر ، ويظل نائما حتى الثالثة ظهرا ، ويمضى وقته بعد ذلك فى زيارة أصدقائه أو مسامرتهم ، وعندما اقتربت حياته من نهايتها لم يعد الشاي كافيا « لعدل مزاجه » فكان يستعفى عنه بالمشروبات الروحية ، ولم يعد يطبق راحة الشاي ، فعندما قلمت له إحدى السجلات فنجانا منه ، لمن « خاشعا » !



وربما كانت غلبة الشر والروح الشريرة على ميولات دوستويفسكى هى التى صبغتها باللون القاتم الذى ينفر منه المولعون بجو الصالونات الشائع فى أدب الغرب فى القرن التاسع عشر ، الذى ألفه فى الأغلب أدباء ينعمون براحة البال ، وتتوافر لهم كل وسائل الترف بعد انتشار الحياة البورجوازية والاستمتاع بمستحدثات التحضر فى مجتمع الرفاهية الذى يزغ فى أعقاب الثورة الصناعية ، ولعلمهم يفرون للكاتب اختلافه

عن النموذج الذي تغيلوه المظهر الأدبي الذي يؤلف روايات
 انيقة تعرض في أسواق الكتب مغلقة في الفجر أنواع الجلود ،
 اذا عرفوا أن سر اختلافه عن هذه المظهر انما يرجع الى انغماسه
 في بعض العادات السيئة كاحمان المغدرات أو معاشره البغايا ،
 ولكنهم نادرا ما يتعاطفون على الكاتب اذا سلبه الفقر كل
 نصارة الشباب وحرمة من الاستمتاع بصحبة أشهر
 الارستقراطيات من النساء . اذ كانت صورة دوستوفسكي
 قريبة الشبه بادباء العصور الفائرة الذين عاشوا فيما يشبه
 الاطلاق ، ولم يعرفوا حياة القصور ، ولم ينادموا غير التسعة
 ممن سحقتهم المصائب والكوارث . وكما رأينا لم يعرف
 دوستوفسكي الطفولة السعيدة التي تحدث عنها ادباء كثيرون
 خارج روسيا ، فمن غير المستغرب اذن أن يستبعد دوستوفسكي
 الحديث عنها في مذكراته ، او التلميح اليها في رواياته ،
 واكتفى بتصوير هالوس الأطفال والصغار كما رأينا في الرواية
 الأخيرة : كارامازوف ، ثم أمضى بعد ذلك سنوات في المدرسة
 الهندسية العسكرية أو تعلمها إحدى المدارس الصناعية المتوسطة
 بلغتنا العاصرة ، ولم يتعرف خلالها على أي أصدقاء ، لأن
 الصداقة تحتاج الى اتفاق بعض المال ، وأغلب الففن انه كان
 يغشى الفتحاح أمره عند أبناء المدرسة من الموسرين ، ومن ثم
 اعتاد التوقع والاكتماء بالتعرف على ما يدور في أعماقه ،
 واهتمنى الى وسيلة ناجحة لقتل الملل الذي يتخلل مثل هذا
 النوع من الحياة عندما أمضى الكثير من الليالي في ترجمة بلزاك
 (أوجين جرانديه) ودون كارلوس لشيبلر . ولما كان قد اعتاد
 الفقر فانه لم يلقن الى قيمة ما تجمع بين يديه من مال ، وسرعان
 ما بدده ووزعه على المؤزين والاحتاجين من أمثاله ، وعلمته هذه
 الأيام كيف يلحق انفعالاته وهمومه وبصمها في مسورة
 روائية شبيهة بما يقرأ أو يترجم ، وكانت أول ثمار هذه التجربة
 رواية المساكين التي ألفها على ضوء مصباح غازي خافت ، وكلمه
 ذهل عندما حققت الرواية نجاحا غير متوقع ، بل وأعجب بها
 أكبر نقاد روسيا بلنسكي ، الذي كان دوستوفسكي يملكه
 أشد المقت . اذ قال له : هل أدركت ماذا فعلت ؟ واستمع
 دوستوفسكي الى كلماته وكأنه يحلم ، لانه منذ طفولة لم يعرف
 الفارق بين الحلم والحقيقة ، وأفاق في النهاية وأدرك القوة
 الكامنة بداخله ، والتي استحثته الى التركيز على ابلع الرواية ،
 وجعلها لسان حال لكل التسعة من أمثاله ، والذين لا يعرفون
 في حياتهم غير التوتر ، واكتشف متأخرا أن ما يحصل عليه

من مال سيساعد على تسديد ديونه • ولكن الأحداث توالى ،
وكانها استجابت لرغبته فى إثارة التعاسة والشقاء على حياة
الدعة والاستقرار • وهل هناك ميدان أقدر على تضخيم القوى
الخلاقة من السياسة التى زجت به فى السجن ، بعد أن نجا
بمعجزة من حكم الإعدام • واستفاد من كل هذه المحن التى
زودته بمادة لرواية من نوع لم يخطر ببال أديب قبله • فالف
رواية فى منزل الموتى التى اختلفت الآراء فى تقييمها ، وإن
كانت لم تختلف فى الإعجاب بطرافة موضوعها المستمد من
ذكرياته عن النفى فى سيبيريا ، واختارها بعد ذلك ليوش
بانتشك كموضوع لأفضل أوبراته قاطبة •

وأتاحت له الفرصة عندما أقام فى سويسرا اثر هروبه
إليها - على نحو ما ذكرنا - لكى يغير مسار حياته وطابع أدبه •
اذ كانت سويسرا من الأماكن المحببة للأدباء والمفكرين المعاصرين
له ، والذين كانوا سيقدرونه تقديرا صحيحا ، كان من الصعب
أن يحتفى به فى بلاده • فهناك كان بمقدوره أن يلتقى بأدباء
وفلاسفة وموسيقين من أمثال نيتشه وفاجنر وهيبيل وجوتفريد
كيرل وربما فلوبر ، ولكنه لم يعرف أحدا منهم معرفة شخصية ،
وإن كان قد قرأ الكثير من كتبهم ، وربما كانت هذه الفكرة التى
ذكرها شتيفان تسفايج مسرفة فى الوهم وتجاهل جوهر
شخصية دوستويفسكى ، الذى ازداد تعلقه بروسيا أثناء
غربيته عنها ، وازداد مقتنه للغرباء الذين لم يتمكن من التكيف
معهم أو اعتياد عاداتهم ، ولعله كان سيكرر معهم نفس تجربته
المذكورة آنفا عن التقائه بتورجنيف ولكن الله سلم ! اذ جات
ثمرة هذه الأيام التى كان باستطاعته أن يحولها الى أيام
سعيدة ، ولكنه فضل على ذلك استقبال طابعها التمس الذى
سيساعده فيما بعد على تحويل انفعالاته وتجاربته الى أحداث
روائية يزود بها آياته الشهيرة بالجريمة والعقاب والأبله
والمسوس والقلندر •

وبالرغم من أن روسيا كانت سبب كل ما أصابه من
محن ، إلا أنها ظلت حبه الوحيد ، بل ووصلها فى بعض
رواياته بآرض اليعاد ، واعتقد أن رسالتها هى التوفيق بين
روحها القومية والروحانية ، وإنهز فرصة إحياء ذكرى الشاعر
بوشكين ، ودعوته لالتقاء كلمة فيها تتلو كلمة تورجنيف المقتون
بالغرب ، فلقى خطبة عصماء حافلة بالإشادة بأمجاد روسيا

التي لم تقدره الا عندما التزيت حياته من نهايتها ، ووصف
بكاتب روسيا الأول ، وحتى جماهير الشعب التي كانت لا تعرف
القراءة والكتابة فانها انتهزت فرصة جنازه الذي كاد يتحول الى
انقلاب لتحقيق حلم دوستوفسكي في توحيد روسيا .

ومن عجب أن بعض المؤرخين قد دبطوا بين ما حدث في
جنازه وبين الأحداث التالية . فلقد اغتيل القيصر بعد أسابيع
ثلاثة ، وشاعت الدعوة للثورة التي لم تكن قد اتخذت الطابع
البلشفي ، كما تحاول المراجع السوفيتية المفروسة القول ،
ولعل العكس هو الصحيح ، فربما اعتقد بعض الناس أن الثورة
هي المنفذ الوحيد من الوقوع في براثن الشيوعية ، وكانوا
يحبون قيام ثورة بورجوازية تسعى لتحرير الروس والفد
الرق ، وتقيد سلطة الحاكم بغض النظر عن شخصه وهل
سيكون قيصرا ام رئيسا للجمهورية !

ويظن أحيانا أن دوستوفسكي بحكم اشتغاله بالكتابة
يدافع الضرورة الملحة ، كان لا يعنى باختيار كلماته ، او يكتب
على الطريقة الصحفية . ولكن التمعن في كتاباته يثبت مدى
عنايته باختيار الكلمات النابعة من كوامن نفسيات شخصه ،
وكانه تنتزع بمضغ قلعه من سلوكهم حتى يصبح مرآة تعكس
ما يدور داخل هذه النفوس طريقة تربيته للكلمات ، حتى في
الجميل المبثورة ، التي ربما اعتبرها بعضنا جملا شائفة ، او
غير مناسبة لشخصية اديبة عظمى مثل دوستوفسكي ، لقد
كانت هذه الجميل مثبتة بقصد على هذا النحو ، فعندما قصد
الكاتب تصوير شخصية الجنرال المعجوز الفشار ، عهد الى
الظاهر حديثه متماسكا وخاليا من التناقض في البداية ، ولكنه
عندما يسترسل في الكلام والفشر يختل منه التماسك ويكرد
نفسه ، وكأنه نسي ما قال ولم يعد يهتم بغير (السرحان)
بمحدثيه الذين سيعجزون حتما عن متابعتة واكتشاف نقائصه
ومغارقاته . وبالرغم من اختلاف لغتنا العربية واللغات الاوروبية
عن طابع اللغة الروسية ، الا أننا بمجرد احساسنا بايقاع حوار
الشخصية نستطيع أن نتبين ملامح الشخصية التي رسمها
دوستوفسكي .

وربما كانت خالية تماما من اية لمحات مثيرة للامل . إذ
كان كاتبنا العظيم من أساتذة التشويق والالاف البعيدة عن
السوقية . فليده مخزون متنوع من المشاعر مستمد من تجاربه

القلة ، التي ربما تفرد بها بين جميع من مارسوا الأدب في القرن التاسع عشر ، وحاول أدباء القرن العشرين التشبه به فرائضهم يتقلدون بين مختلف القارات للتزود بتجارب غير مألوفة ، وتفوق الانجليز والأمريكان في هذا المضمار ، وامتلأت رواياتهم بأحداث مختارة من احراج أفريقيا أو آسيا ، أو حتى من المناطق الجليدية في المحيطين للمتجمدين ، ومع هذا فإننا كثيرا ما نشعر بعجزهم عن النفاذ في أعماق شغوصهم . وربما نسب ذلك الى اختلاف العادات واللغات التي لم تمكنهم من تلمص أدوار شغوصهم على غرار ما فعل دوستوفسكي .

ويعيب اشتيفان تسفايج على كاتبنا تركيزه على تحليل نفسيات شغوصه ، وكان العالم مسكون بالأميين وحدهم ، ولا وجود فيه لمشاهد طبيعية تأسر اللب ، أو موسيقى للأجرام يستطاع الاستماع إليها والى ما يناظرها من موسيقات رفيعة . فإذا قيل أن دوستوفسكي كان ينفر من كل فن مستورد ، فإننا سنتساءل آنئذ وما جوى الثقافة التي كان يتلف عليها ويلج في طلب مراجعتها ما دام قد تسلطت على فكره لعنة الاكتفاء الذاتي والتعصب للفكر الروسي ، وهناك تفسير آخر لاحتجابه عن الفوص في الثقافة العالمية وهو اعتقاده أن ما كتبه أسلافه أو معاصروه من الروس مثل بوشكين وتولستوى فيه الكفاية ، وأنه لن يضيف شيئا ذا بال الى ما كتبوا ، وإن عليه الاكتفاء بالتفرد والتميز بتعريفنا بما يجري داخل أعماق الانسان ، وهي ناحية أهمل شأنها بعد العصر الذهبي للأدب الاغريقي وشكسبير . إذ اتخذ الأدب الاجتماعي الذي يتصدى للمشكلات الاجتماعية الصدارة ، ولاسيما بعد نهوض المدنية الحديثة والثورة الصناعية .

ويشبه « تسفايج » دوستوفسكي برمبرانت . فكلاهما تحمل حياة الحرمان والفقر وعاش حياة الكادحين ، وتعرف على ظلال الحياة بجميع درجاتها والوانها ، ولم تدفعه الحاجة الفنية الى البحث عن النماذج التي يتشدها بين أبناء الصالونات ، ولكنهما اكتشفا أن عالم المعلمين من القرويين والمجرمين والمقامر ينل بهما تتطلبيه رسالتهما في الفن . ولا يعيا دوستوفسكي بالقراء الباحثين عن اشباع أحلام المنى أو الذين يسعون لقتل الملل بقراءة أحداث مبهجة . فالكثير من الحالات التي رواها دوستوفسكي أشبه بالكوايس ، التي نعمل الى

نسيانها واسقاطها من ذاكرتنا ، لأن مجرد تذكرها يؤلم مشاعرنا ، ويدفعنا الى تجنب الاستغراق في النوم حتى لا نصلحنا باحباطاتها وغرابتها ، على اننا نحاول أحيانا تذكرها وتجميع التناثرات التي تتألف منها ، لأننا نعتبرها رموزا تكشف لنا عالما مجهولا لدينا هو سخائم نفوسنا . ولم يكن كاتبنا واضيا دوما ، ولكنه كان يغبط أحيانا تورجينييف وتولستوى لأنهما كانا يعيشان في بصوحة من العيش ، إلا أنه كان يهتت الحاسدين ولا يشعر بأية نقمة شخصية على أى إنسان ممن يسمون بالسعداء . وكل ما هناك هو أنه كان يستغل على الحظ من شأن الأدباء وتحويلهم الى كادحين يكتبون من أجل لقمة العيش بالمقارنة بفقر آخر ممن سماهم بالأدباء الأعيان . وكثيرا ما توقف عن اكمال عمله الأدبي لعاخته الى فترة فراغ تساعده على مراجعة انجازته واكسابه الاكتمال .

ومن عجب أن هذا الفنان البروليتارى كان أشد الناقدين لمبدعائه ! فحتى عندما كان يعاني من الفقر المدقع ، فإنه ما كان يفسر على بعض الفقرات بالكثير من الصقل والتهديب . ومن آيات ذلك شروعه في كتابة الأبله أكثر من مرة ، وتماثل هو وعظماؤه الرأنة من أدباء روسيا في نفوره من فكرة الأدب للأدب ، وكما تغل جوجول عن كتابة الأدب بعد انتهائه من كتاب الأرواح الميتة وتحول الى الصوفية والتبشير بمولد روسيا جديدة . وكما نبذ تولستوى الأدب وتبنى رسالة نشر العدالة والخير . وكما أدار ماكسيم جوركى وجهه للشهرة واتجه للدعوة الى الثورة ، فقد عمد دوستويفسكى رغم استمراره في المثابرة على الكتابة حتى النهاية الى اللعوبة الى الملكة الثالثة أى الى الأسطورة الرقوبية العاطلة بالخطايا والأسرار . ولم يبد الفن في نظره غاية ، ولكنه تحول الى مجرد خطوة أولى تعقبها خطوات أخرى تقربه من العالم الروحاني الحق ، وبذلك أثبت صدق قول جوته « ان علم قدرتك على اكمال شيء ما من دلائل عظمتك » .

وقد اعتدنا هذه الأيام أن ننسب كل تقدم حدث فيما يدعى بالعلوم الانسانية الى المنهج الوضعى ومن ثبتوه في مختلف المجالات من علماء النفس والاجتماع والانثروبولوجيا . الخ . وننسى دور العبارة الذين فاض علمهم خارج حدود ابداعهم الأدبي . ويقف على رأسهم دوستويفسكى بلا مرا ،

فلم يضاهيه الا قلائل فيما اكتشف من عوالم روحية ، ومن المتعلم حصر كل آثاره وما حققه من نتائج ابعاده في عالم الفكر واكتشافه للعقل الباطن وتحليقه في الأعالي التي تصبينا بالنوار سعيًا وراء معرفة الذات . وعلمنا كان لا يعثر على آثار اقدام ، كان يحفر آثارا لنفسه ، وبذلك ازددنا بعد الاطلاع على آثاره الملمة بالآيات وسحر الروحانيات ، واصبحت تبدو لنا علوما حية تناسب وعيتنا وتصلح للكشف - مستقبلا - عما يكتنفها من غموض .

والأهم من ذلك هو تعريفه العالم بمهية موطنه روسيا . فقبل ذلك كانت النول الأوربية الكبرى تعتبر روسيا مجرد ممر أو مدخل لآسيا ، ومجرد رقعة من الأرض تحتل حيزا شاسعا على خريطة العالم ، ومن مغلفات الماضي التي تذكرنا بماضينا البربري السحيق . وأثبت دوستوفسكى علم صحة هذه التصورات ، وبين أن روسيا ترمز الى عقيدة جديدة ستحتاج العالم ، وأنها ستشارك مستقبلا بلور جديد في تسيير أحوال البشر . على أن دوستوفسكى لم يسطع وحده بهذا النور . فقد تعرفنا على الأستقراطية الروسية بفلسل بوشكين ، وصور لنا تولستوى الريف الروسى وابناء القرويين والعالم المثبت المتنازع الذى يعيشون فيه ، ثم جاء دوستوفسكى لى يعرفنا الاختلاف الحقيقى لروسيا عن جيرانها المتحضرين والبرابرة على حد سواء ، والعبقرة الكامنة وراء المظهر الساذج للروس .

ولست أظن أن هناك من ضاهى شكسبير ودوستوفسكى فى عالم الأدب فى التعرف على أعماق الإنسان . فقد استطاع الاثنان التناذ فى ظلمات الروح الانسانية وتقديم صورة واضحة محددة للعالم لرؤيائهما ، واستطاعا أيضا تعريف الآخرين بمعاهل النفس البشرية ، وما يصيبها من انحرافات تسمى فى بعض الأحيان بالهستيريا وبالهلاوس ، وتسمى فى أحيان أخرى بالتخاخر (التلباتى) وتعرفنا منهما على الحالات التى توشك فيها النفس على الانحراف أو ارتكاب الجريمة . وبطبيعة الحال فإن الأدب حافل بنظائر لدوستوفسكى ولكنهم عرضوا تصوراتهم النفسية بلغة عتيقة مهجورة ، ومن هنا يصح وصف دوستوفسكى بأبى علم النفس الحديث ، لأنه لم يكتف باستخدام كلمات تعميمية كان يصف احدى الشخصيات

بالشجاعة ، وأخرى بالحب أو الخبث ، ولكنه عرض النفس في صورة مركبات تتألف من جملة صفات متعارضة تفسر وقوعها في المفارقات وتحولها من النقيض إلى النقيض . وربما كانت الشخصية الأدبية الوحيدة المماثلة لشخص دوستويفسكى هي هاملت . والوحيد الذي يستحق التقدير فيمن سبقوه هو استندال الفرنسي ، والذي حظى بتقدير نيتشه ، ولكنه لم يستطع تطبيق ما حققه دوستويفسكى ، لأنه اكتفى بعرض حالات التردد والقلق ، ولم يطلعننا على باقي ديناميات العقل الباطن . ولن نعجب بعد قراءتنا لدوستويفسكى إذا شعرنا بأننا جميعا مصابون بالفصام والعياذ بالله ، فلقد صور لنا بعض الآدميين ممن آدموا الخمر لأنهم كانوا يأملون عن طريق الجريمة التكفير عن خطاياهم . وهناك آخرون بين شخص دوستويفسكى ممن اغتصبوا صفات الفتيات للتأكد من علويتهم وظهارة نفوسهن ، ولعلنا لا ندهش الآن كثيرا من وفرة الأمثلة المؤيدة لما قاله كاتبنا ، بعد أن شاعت في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية حالات غريبة تطالمت بها الأخبار ، وبخاصة في البلدان المتحضرة ، وحتى في مصر ، وخلاصة القول لم يعد من السهل الاعتماد على مصطلحات اللغة في تشخيص الحالات التي عرضها دوستويفسكى . فالعجوز في نظره يتخذ مظاهر شتى بحيث يتعدى إطلاق صفة الماجن على شخصيتين مختلفتين مثل شخصيتي فيدور كارامازوف والطالب الذي لم يذكر اسمه في رواية الشباب الغام في الحالة الأولى ، نبع العجوز من حب الحياة ومحاولة الاستمتاع بها على أنحاء مختلفة . أما الحالة الثانية فتمثل نبوع العجوز من العجز الجنسي ومحاولة إطفائه تحت قناع من الفسق والعجوز .

وعنما يحلل عاطفة كالحب ، لا يعتمد إلى تصويره في صورة هزيلة كحالة من الحالات التي يتطلع فيها الآدميون إلى تحقيق أكبر قدر من السعادة ، كما يشيع في الكثير من الروايات ، ولكنه يصوره كأكبر مصدر للقلق وزعزعة الثقة بالنفس . فالعجوز عنده لا يشتون أحيانا أن تقابل عاطفتهم بعاطفة مماثلة من الطرف الآخر ، ولكن لعلهم يبعثون عن غاية أبعد هي الشعور بالشقاء عن طريق الحب ، ومن هنا لا يختلف البعض كثيرا عن الحب .

ولن ندهش بعد هذا إذا تعمدر تلخيص روايات

دوستوفسكي ، أو اذا اتصفت هذه المخلصات بالسطحية والهبال ، أو تعرضت للتشويه عند مسرحتها أو تقديمها في الافلام السينمائية ، لم يتمكن تقدم التكنولوجيا استيفائها حقها في البراعة في العرض . فلم يشعر دوستوفسكي قط بأى استهواء لفكرة الحب كموفق بين المشاعر . فما يشبهه أبطاله من الحب شيئا أكبر كثيرا من تحقيق الألفة بين ذكر وأنثى وجمع رأسين في الحلال ، كما تقول حواديتنا ، وانجاب صبيان وبنات ، ولو صحت هذه الأمانى فيما مضى ، فانها لم تعد صالحة لانسان العصر الحديث الذى أثبت صدق رؤية دوستوفسكي له ، وصحة تصوره له ككائن أو مغلول جم التعقيد يتوجب علينا الالتفات الى ما يعاينه من اضطراب وتفكك قبل الحديث عن طريق حل مشكلاته نفسيا واجتماعيا وسياسيا ، فلا عجب اذا رأى دوستوفسكي المخرج من هذا الصراع هو الاحتماء بالله رغم تسميته في كثير من المناسبات بان الله قد عذبه طيلة حياته .

ودفعه سخطه الدائم الى التمرد ضد كل تقليد يعامل معاملة الأوثان ، ومن ثم داس بقدميه جميع المقدسات التى تجلبها الحضارة الغربية حتى يمهّد الطريق امام مسيحيته الجديدة ، ولم يرض عن أى شيء يرض عنه ادعياء التحضر . فما هى أوروبا ؟ انها مجرد مقبرة تضم اضرحة نفيسة الى جانب ما تضم من فساد نتن . ولا يصلح عفنها حتى كسباخ يساعده على ازدهار بلور جديدة ، لأن مثل هذه البلور لن تزهى الا فى روسيا (١) . والفرنسيون من هم مجرد غنادير نلها . والألمان لا يزينون عز أمة متحللة من بائعى السحق ! والانجليز باعة سريعة بضاعتهم العقلانية الفجة ، واليهود دائمو الزهو بانفسهم الى درجة تشيّر التفقّز . وأما الكاثوليكية فانها عقيدة شيطانية وسبة فى حق المسيح والبروتستانتية التى تدعى انها دين عقلانى لا تزيد عن كونها مسخا للعقيدة الحقّة ، يعنى التى تبنتها الكنيسة الروسية . وألبا ، يا له من ابلّيس يلبس تاجا مرصعا بالأحجار الكريمة ، فاذا تحدثنا عن مدننا سنرى انها جميعا صسورا متنوعة لبابل القديمة بما فيها من دور للعبادة ، وما العلم الا وهم تالّه ، والديموقراطية ميدان للهلولة يشترك فى الاعبيها بعض أرباب اللوثة . وبعد أن سخر من كل ما تعزّز به الحضارة الغربية ، طالب أبناء بلده بالتمسك بروحهم الاسيوية وبتتاريثهم وطابعهم

المحافظ الرجعي الذي لا يؤمن بالعقل ويكتفى بالإيمان بما تنادى به بيزنطة . ويدعو بنى وطنه الى التخل عن سان بطرسبورج التي افسدتها حضارة الغرب ، فعليهم أن يتجهوا بانظارهم الى موسكو وسيبيريا . وهكذا تحول دوستوفسكى فى آيته الكبرى الأخوة كارامازوف الى داهب من القرون الوسطى انتشى بفائدتها ، بعد أن هتف بسقوط العقل لأن روسيا لن تفهم عن طريق الملكات العقلانية ، ولكن الطريق الأوحد لفهمها هو الإيمان . انه الإيمان بروسيا المثلة الوحيدة للمسيح الجديد فى مواجهة الهرطقة الأوربيين الذين لن يحتلوا أية مكانة فى المملكة الجديدة التى يدعو اليها . انها وحدها قادرة على نشر كلمة الله ودعوته ، ومن ثم فإن عليها أن تغزو العالم فى البداية بالسيف ، وبعدها سترتفع كلمة الله عالية فى جميع أنحاء العالم ، وبذلك يتحقق الوفاق العالمى بفضل عبقرية الروس وقدرتهم على فهم الجميع وحل كل تناقض كالتناقض بين دور الدولة ودور الكنيسة لأنهما سيفقدوان شيئا واحدا فى المملكة الجديدة ، التى ستتخذ شكل مجتمع يسوده . . الأخاء . وهذه بشارة جديدة تمثل دورة الفلك الحضارى وانتقالها من الغرب الى الشرق !

وبالسذاجة الأدباء علما يدعون القدرة على النشأة انساق فكرية بمجرد استرخائهم على مقعد وكر ، لم يتوافر لدستوفسكى بالتأكيد . فكل ما يلزمهم لتحقيق ذلك هو تجميع النقصات التى يتعاضون معها وتغيل اختلالها من عالمهم الجديد الوهوم . أما المسيح الجديد فقد رسمه دوستوفسكى فى الصورة القابلة لشخصه وقلبه فى علة شغوف فى رواياته كاليوشا كارامازوف والأب زوسىما ، والأمير مويتشكن (فى الأبله) . فى مقابل الجهامة التى عرف بها ، تصور هذه الشخصيات بوجوه بشوشة مطمئنة وراغبة ، واستعاض عن صوته الأجنش العاد بأصوات شغوفة الخالقة الناعمة . وبدلا من شعره الغثن الأسود ، وعينه الغائرتين صور لنا شخصياته المثلة للمسيح فى صورة وسيمة ، وصور شعورها كانها خصلات من الحرير ، وصمت بدل جهامة وجهه بوجوه باسمه تعرف كيف تفسحك ؟ ومتى تفسحك ؟ . وباختصار لقد اختلفت من شخصية مسيح رواياته جميع المظاهر التى كانت تتعسه فى شخصيته . فجميعها شخصيات انيسة لم تعد تتعذب من الله ، وتعرف كل شئ ، لأن العالم بأسره

مفتوح أمام أفئدتها لأن شعارها قد تحول من كراهية العالم
إلى الانفتاح نحو حب الحياة أكثر من انفتاحه نحو البحث عن
معنى الحياة .

ومن الغريب أن تكون النتائج التي اهتمنى اليها
دوستوفسكى فى أواخر حياته متشابهة هى والنتائج التي
سجلها لنا تولستوى صراحة فى مجموعة كبيرة من الكتب ،
بعد أن مات دوستوفسكى بما لا يقل عن عشر سنوات .

٦

وعندما نطلع على سيرة تولستوى نعجب كيف أقدم انسان
من عليا القوم فى بلاده على الاشتغال بالأدب والفن ، فقد جرت
العادة حتى خارج روسيا أن يكون هناك باعث إلى جانب الموهبة
الأدبية والفنية يدفع الشخصية الموعودة بالاكتمال بنار الفن
والأدب على تغيير مسار حياتها ، وإيثار الطريق الوعر فى الحياة
على الطريق المهد . وقد تكون هذه العلة افسطرابا نفسيا
أو عاهة جسمانية أو رغبة ملحة فى تحدى الآخرين ، وإلى غير
ذلك من الأسباب التي لا يكف علماء النفس عن تبنيها
واستقصائها ، بل وإيثارها على انجاز الفنان .

ولقد أصاب تسليح عندما استهل كتابه عن تولستوى
بالحديث عن سيدنا أيوب الذى كان يحيا آمنا مطمئنا ويتمتع
بموفور الصحة ولا يعاني من أى سقم ويغشى الله وارتكاب
العصية ويملك سبعة آلاف رأس من الماشية وثلاثة آلاف ناقة
وجمل وخمسمائة من أناث الحمير ودار فسيحة عامرة حتى
نظر اليه على أنه أعظم أبناء البشر قاطبة ، وظل يتمتع بالدعة
والسكينة إلى أن حلت الساعة التي حدها الله لاختبار مدى
صموده للمحن حتى يلقى من سيات الطمانينة والشعور
بالأمان ، ويكاد هذا الاستهلال يشبه بداية حياة تولستوى .
إذ كان هو أيضا أعظم أبناء بلاده وعصره ، وكان يحيا فى
بجوحة من العيش فى دار أسرته العريقة . وعرف بمثانة بنيانه
وتمتعه بالصحة والعافية ، واختار زوجته بمحض إرادته ،
وانجب منها ١٣ ولدا وبنتا . وعندما اشتغل بالأدب أبدع آيات
ما زالت تأسرنا وتتمتع بالغلود داخل روسيا وخارجها .

وباختصاصار لقد تماثل تولستوى وأيوب في تمتعهما
 بنصيب وفير من كل ما يشتهى البشر الى أن جاء يوم الاختبار
 الذى حنده الله لمعرفة مدى صلاحية هذا الرجل فى الدعوة للحق
 والخير ، ومدى إيمانه بضرورة اقتران الأقوال والأفعال ، فطاعة
 احس بتفاهة كل ما أنجز ، وكل ما ينعم به من رخاء ورفاهية ،
 وشعر بالاغراب حتى عن زوجته وأولاده ، وعرف القلق والهـم ،
 وشعر بأن كل ما حوله علم وخواء ، وأحيانا كان يشـن ويتوجع
 كمن ارتكب ذنبا وجـرما فادحا . وربما اغرورقت عيناه بالدموع
 كالأطفال مما أثار دهشة وتساؤل المقربين منه ، وظن بعضهم
 أنه قد أصيب بمرض خفى عضال ، أو بحالة اكتئاب لا يدري
 أسبابها ، وكان شرحا عميقا أصاب مغيلته ، وانطلقت منه
 المغاوف ، وتبلدت حواسه ، وتجمدت الضحكات بين شفتيه ،
 وتغيرت أحكامه عن أحوال الدنيا رأسا على عقب ، فحل الشعور
 بخواء كل ما يحيط به محل رضائه عن ذاته وعمـا حقق من
 ملـ للفعوات القائمة فى الوجود .

ووقع هذا التحول الخطير عندما بلغ الرابعة والخمسين
 من عمره ، وربما رآه علماء النفس تحولاً طبيعياً يقترن عادة
 بسن اليأس . وقد يراه بعض آخر رد فعل متوقع من انسان
 استنفد طاقته زهاء أكثر من ربع قرن فى جهد ذهنى وبدنى
 متواصل بحثا عن أسرار الحياة ، بل ولعله عندما انغمس فى
 الشهوة لم يكن يقبل عليها سعيـا وراء اللذة الحسية ،
 فلا يستبعد أن يكون دافعه لذلك هو زيادة التعرف على المراكز
 الدنيا من نفسه وروحه حتى يكتمل تصوره للوجود الإنسانى .
 وازدادت شدة محنته عندما اكتشف أن الحل لا يكمن فى
 الاكتفاء بانقاذ نفسه من هذه الوسواس ، وإنما عليه أيضا
 أن يعمل على انقاذ البشرية جمعاء بتعريفها ما خفى من أمرها
 من حقائق . وتصور نفسه نموذجا لجميع أبناء روسيا حتى
 ساد الاعتقاد بأن صورته هى النموذج الحق للشعب الروسى
 مضافا إليها عبقريته الفذة . وكان هذا هو الانطباع الذى تركه
 فى نفوس كل من التقوا به من زوار ، بعد أن تحول الى أسطورة
 يعرض المحبون به فى سائر الإقطار على زيارتها . ومن عجب
 أن هذا المارد الذى يتمتع بأكبر قدر من الحيوية كان لا يشتهى
 أى شىء سوى طول الأجل ، وكان لا يكف عن الاعتراف
 بخشيته للموت . وأن مجرد التفكير فى اقتراب منيته كان يملأ
 قلبه فزعا وهلعا . وكان يتباهى بقوة الشبيهة بقوة الدب ،

وبانه كان قادرا على دفع أى جندي من الوزن الثقيل يسد واحدة ، ولا أحد من أبناء ضيعته حتى من أشهر فرسان القوزاق قد ضارعه في ركوب الخيل . ولا أحد من أدباء القرن التاسع عشر قد شابهه في قدرته الذهنية التي لم تتوقف لحظة طيلة ستين عاما ، ولم يعرف شيئا عن المرض ، وكان يسخر ممن يشكون الازهاق أو يحاولون التخفف من أوجاعهم باحتساء المشروبات الروحية .

وعرف بحسه المرفف . ويعزو رومان رولان لهذه القاهرة سر شعوره بالخوف من الموسيقى الذى يذكرنا بافلاطون وجوته ، لأنها تثير المشاعر والانفعال ، مما يدعو المشتغلين بالفكر الى الاحتراس منها اذا أرادوا الحفاظ على صفاء فريحتهم . ولاحظ الأفراد عائلته رد فعله عندما كانوا يلتفون حول البيانو ، وتباغثهم مهمة صادرة من خياشيم تولستوى دليلا على تولد احساس مباغت بضيق النفس واختناق الحلق يدفعه الى الاسراع بمقادرة الفرقة خشية أن يراه ابنائه وهو يبكى كالطفل . وقال مرة معلقا على هذه الحالة التى طالما تكررت ولاحظها المحيطون به ؟ « يا الهى ! ماذا تريد هذه الموسيقى منى ؟ » . وطئ أن تحرره يستوجب الابتعاد عن الموسيقى والنساء أيضا . فعندما كان يلعب أبة أنثى كانت جميع أحاسيسه تستيقظ ، ويشعر كان زمام التحكم فيها قد انفلت من يديه ، ولعله حقق أعظم بطولة في حياته عندما ألحح فى التعلف زهاء خمسين سنة بعد حياة شهوانية عنيفة كثيرا ما حاولت قهر إرادته الفولاذية .

وكما ذكرنا ، فإن العدو الأوحى الذى عجز عن قهره كان الخوف من الموت . وشيئا فشيئا أدرك أن الموت ليس غولا مفترسا ، ولكنه عدو مرعب ، والأحكم هو عدم الالتفات الى خطره وتوقفه فى كل لحظة ، بل يجب تعويد نفسه على التكيف مع فكرة الموت عن طريق الإبعاد الذاتى . وليس بالاستحيل ترويض النفس والتغلب على الخوف ومعايشة فكرة الموت حتى تتحول صلته بها الى صلة صداقة تحل محل صلة العداء . وعلمه الذعر من الموت جملة دروس فرفر أعراض انطفا . جلوة الحياة ، وجميع النلوب التى يعدلها غداكيل فى جسد المحتضرين ، وخبر الشقاء والفزع بجميع ألوانهما ووضع جميع خبراته ومعارفه فى خدمة إبداعه الفنى ، وعجب الناس من

براعة تولستوى فى تصوير الموت ، فقد صوره عل أنحاء شتى حتى ظنوا أنه مات جميع هذه الميئات ! وهكذا أثبتت الأزمان أنها نعمة فى خدمة الفنان المبدع . فقد علمته علم الافراط فى الاشادة بالأيام البهيجة ، وأن خير الأمور الوسط والتوازن . فليس من الحكمة أن نهاب الموت ، وليس من الحكمة أيضا أن نتوق إلى الموت . وبذلك انتهى تولستوى فى آخر المطاف إلى عدم كراهية الموت . وقد كافأته الأقدار على ذلك ، فعلمنا حانت منيته مات ميتة كريمة مماثلة لحياته .

وعندما نتأمل كتاباته ورسائله فى ربيع حياته لافنسنا نعجب بمدى وثوقه من رسالة الفن ، فقد قال لنا : « بغیر ابداع لن تتحقق أية متعة . وليست هناك متعة حقبة غير مشسوبة بشئ من القلق والمصاناة ووخز الضمير والشعور بالخزى . وتتلخص - فى نظره - ماهية العمل الفنى فى كونه عملا وهيبا وشغوصه من صنع الخيال ، الا أننا بالرغم من ذلك نراه قد قدم لنا الحقيقة فى صورة جلية ، وكأننا نرى ولاءه الحققة من خلال نافذة مفتوحة .

وكان تولستوى يميل إلى الغفلة فى تبسيط الأمور عندما تصور الأديب فى غير حاجة إلى ما هو أكثر من الابتعاد عن الكذب ، ونسى أن هذه الغاية البسيطة قد كلفته جهدا غالیا فى تجميع مشاهداته واستبطاناته التى جمعها على طريقة مبدعى فن الضميراء الذين يوفقون بين آلاف من الدقائق الأصغر حتى من الدقائق ، أو من الالكترونيات بلغتنا الحديثة ، فلم يكن تولستوى ممن يعتقدون فى امكان ابداع الفن عن طريق الرؤى والأحلام . ويشبهه توماس مان بقدامى الفنانين الجرمان الذين كانوا يرسمون لوحاتهم على مراحل . ففى البداية ، يحددون المساحة التى تتطلبها اللوحة ، ثم يتصورون تضاريس البقاع التى ينوون رسمها ويحددون كونتوراتها . وتضاف الألوان المناسبة فى الخطوة التالية ، ولا تعنى هذه الخطوات اكتمال اللوحة لأنها ستلتحق آنئذ إلى أهم ميزة وهى الاشعاع الحى الذى كان الفنان يحققه عن طريق توزيع الضياء والظلمة فى مرحلة تالية ، فلا عجب بعد ذلك اذا عرفنا أن رواية الحرب والسلام قد استغرقت كتابتها عشرات السنين حتى خرجت سفرا متكاملا فى ألفى صفحة ، واذا عرفنا أن كل صغيرة وكبيرة فيها قد نقتت مرارا بعد الاستعانة

بمكتبة العائلة الزاخرة بالمراجع النفيسة النادرة .
وعندما أراد تولستوى رواية ما حدث في معركة بورودينو زار
أرض المعركة ، وأمضى يومين كاملين ممتطيا صهوة جواده
وخربطته بين يديه ، وزار معظم من ظلوا على قيد الحياة بعد
المعركة ، واتصل بالمكتبات الكبرى وطلب منها الاطلاع على
ما لديها من وثائق تساعده على الكشف عن الحقيقة ، وبذلك
لم يكتف بدور الكاتب الذى يترك لخياله العنان ولكنه
اضطلع أيضا بدور المؤرخ المدقق الذى لا تفلوته شاردة
ولا واردة . وبعد الانتهاء من هذا العمل الثقيل تجى مرحلة
التنقيح ، وبألها من عمل مضن شاق فى حالة أمثال تولستوى
من « التمكنين » الذين لا يعجبهم العجب ، ويقال انه أحيانا
كان يبرق للمطبعة عندما يكون بعيدا عنها طالبا تغيير أو حذف
بعض كلمات أو تعابير كان يخشى أن تكون غير مناسبة للمقام .
اذ كان يؤثر كتابة بعض الفقرات المستعصية فى كوخ بعيد
عن المدن الكبرى حيث يحيا مثل قبائل « الباشكير » فى
الاستبس ، ويكتفى بتناول ألذيتهم الوطنية حتى يستعيد قواه .

ولا يضع النقاد تولستوى بين الأدباء « الترانسنداليين »
الذين نزعوا الى التسامى على التجارب الدارجة ، وحاولوا
اكتشاف عوالم جديدة ، ولكنه يمثل عوضا عن ذلك العقلية
العامة فى أعلى صورها عندما تسفر جميع طاقاتها للإبداع ،
وعندما تتصف بلذكرة فذة قادرة على تذكر أصغر الدقائق
ووضعها فى مكانها المناسب . واعتاد الناس تصنيف الكتاب
القادرين على الكشف عن عوالم جديدة ضمن العباقرة ، ولذا
فإننا لن ندهش إذا حظى دوستوفسكى بهذه الصفة ، ولم
تنسب الى تولستوى ، ولقد اعتاد هؤلاء النقاد أيضا وصف
الكتاب الغامضين بالعباقرة ولاسيما عندما يرون وجوههم
الساهمة ويعيرونهم الشاردة ، فكيف يوصف بهذه الصفة
تولستوى بوجهه الرئى المؤلف فى معظم بقاع روسيا ، وبلغته
التي تستطيع فهمها الكافة من مختلف المستويات ، ومع هذا
فإننا جميعا نعجب به وبذقة ملاحظته . وكثيرا ما دهشت
النساء لمعرفة هذا الرجل بما يجرى فى أعماقهن من نوازع
وبرجمات أجسامهن ، بل وحالات الانتعاف أو العجز عن ذلك
التي تشعرن بها فى حضرة العاشق الولهان .

ويقول اشتيفان تسفايج أن من يرى كثيرا لا يحتاج الى
الاختراع . فلى تولستوى ذخيرة من الانطباعات والتأثيرات

والانفعالات قد يحتاج تسجيلها الى عشرات الآلاف من الأسفار ! ولم يكن تولستوى بحاجة الى زيارة عوالم أخرى أو اختراعتها - مثلما فعل دوستويفسكى - بحثا عن مادة لكتابه ، لكن يشيد بها صروحا من الأطياف . اذ كان قادرا بفضل ما لديه من مادة حية على بناء صروح حقة تنسب لدنيانا . فهو أشبه بالمثل الذى يحتاج الى صلصال من الأحداث الجارية ، بينما كان دوستويفسكى اقرب الى الموسيقى الذى كان يشيد قصورا فى الهواء من مادة من صنع خياله وأوهامه ، وليس من صنع مادة جمعها بحواسه الخمس .

وقد يظن أن العملية الإبداعية عند تولستوى قد اختفرت الى الخيال ، أو انها كانت آلية اقرب الى ما يحدث فى الصناعة ، وكان الفن يجب أن يقتصر على مبدعات أشبه بالأحلام ، أو على التحليق بعيدا عن أرض الواقع ، أو بحثا عن عالم المثل الاطلائونية . ومن أكبر المفارقات أنه رغم كل ما بذل من جهد كانت ثمرته أعمالا فنية ناضجة ما زالت تمتعنا ، الا أنه لم يكن راضيا عما فعل ، لأنه شعر بعدم قدرة مبدعاته الفنية على تحقيق غايته الأولى من الابداع ، أى الفناء بقبول الحياة على علاقتها والرضا بإيجابيتها وسلباتها ، كما أنها لم تترك نفس هذا الأثر عند المتلقين . فلم تزد الروح فى نفوسه عن مجرد شللة من آليات الجسم تبدأ من عدم وتنتهى الى عدم ، وقام بتسجيلها أديب يرى شخوصه مجرد دمي هزيلة لا تفكر الا فى لحظة وجودها ، وكأنها مجرد ورقة من أوراق شجرة ، أو قطرة ماء فى جنول جار . فنحن لا نشعر بوجود موسيقى تتغلغلها أو تدفنا الى الربط بين أجزائها فى دباط روحى يوثق صلتنا بها .

ولا اظننا نعجب بعد ذلك اذا فاجانا تولستوى بعد ثلاثين سنة من ابدعه لسفرين عظيمين مثل الحرب والسلام وأنا كارينا ، اللذين توافرت فيهما كل مقومات الفن فى أعلى مستوياته ، باعلان نفوذه من أسلوب كتابته الفارق فى الدنيويات ، والذى لن يعطى للقارئ ما هو أكثر من المتعة والترفيه وقتل الملل عند من يشكون من الفراغ ، وأنه يؤثر على هذه النوعية من الكتب نوعا آخر من الكتابة « يساعد على إيقاف مشاعر أسوأ وأفضل » ، وهذا يعنى الاستهانة بالأحداث الدنيوية التى أفنى سنوات طويلة فى تجميعها وتحفيظها بامانة

علمية لا نصادفها الا عند ألفاذ المؤرخين من أمثال رانكه ومومزن من الألمان واللودد اكترون عند الانجليز وليغير عند الفرنسيين .

وهكذا تغلّ تولستوى عن فكرة الأدب الحق ، واتجه الى نوع آخر من الأدب ، اى الأدب ذى الرسالة التربوية التهذيبية ، الذى قد يتحدّر الى أحط صور الأدب ، اى الأدب « الديداكتيك » او التعليمى الذى يقتصر غالباً على بعض ددوس أولية فى الأخلاق ، أشبه بما يقدم فى حكايات لافونتين عند الفرنسيين او هانس كريستيان أندرسن عند الدانمرك ، وتغيرت تبعاً لذلك فلسفته فى الفن والحياة . فلم يعد يرى الفن غاية فى ذاته وعرضاً أميناً لما يجرى بالفعل وللواقع فى صورته الحية ولا تطباعات نفوسنا . وكما يعتقد تسفايج فان الفن مثل باقى الآلهة الوثنيين يتصف بضيق الصدر والفترة ، كما يبين من انتقامه ممن يرتدون عنه . فعندما يطلب منه الاصطلاح بدور آخر غير دوره المتعارف عليه ، ويترتب على ذلك انتقال تبعيته لآله آخر ، فانه يرفض تقديم العون حتى لمن كانوا أنبياءه الأولياء . ويعزّز هذا الرأى ما جرى لتولستوى فبمجرد تخليه عن مبدأ عدم تقييد الفن بأية غاية أخرى ، ونزوعه الى تبنى أدب الوعظ ، اعترى شغوصه الشحوب ، وابتعدت عن الانواع ، وتحولت الى أجسام باردة فاترة ، وصدم تولستوى مشاعر عشاق قلمه عندما جرى له هذا التحول وأعلن فى كتابه : « ان مؤلفاته الكبرى كالحرب والسلام كتب سيئة لا قيمة لها او فائدة ، لأنها لا تحقق ما هو أكثر من المتعة الاستيطيقية ، وهى متعة منقطعة . وأدى ازدياد خضوع تولستوى للنزعة الوعظية الى تدهوره الفنى وتحوله الى واعظ . ولابد أن يكون هذا التحول قد أصابه بمحنة قاسية ، اذ بدت هذه النقلة شديدة القرابة من كاتب يؤمن بالفن إيماناً حفاً ويبسّح آيات خالدة ما زالت تأسرنا الى كاتب دارج يسخر قدراته الكبرى فى تأليف كتب دارجة بمقدور جل الناشئين كتابة نظائر لها .

وازداد فى هذه المرحلة الجديدة إقباله على الحديث عن نفسه ، ونسى أنه عندما أبدع مؤلفاته الكبرى قد قلم لنا بطريقة غير مباشرة عصارة تجاربه وفكره وكل ما يهم القارئ الذى غالباً ما يتصور الكتاب الذين يفرطون فى الحديث عن

انفسهم بطريقة سافرة اناسا يشهرون افلاسهم ويشتهون عجزهم عن الاتيان بجديد ، وبذلك اختلف تولستوى هذه المرحلة الجديدة عن دوستويفسكى فى جميع مؤلفاته ، والذي لم يشعرا بوجوده الشخصى فى مبدعاته بطريقة واعية . فلم تظهر اية أحداث من حياته سافرة الا فى حالات نادرة كواقعة تنفيذ الاعدام التى لم تتم . ولم تعرف اسرار حياته الا بعد وفاته عندما اطلعنا على بعض مذكراته التى لم تحفظ باية شعبية بالمقارنة بمؤلفاته الكبرى التى تحتاج الى ابحاث شاقة لكشف الحجب التى عمد الى تغليف شغوصه بها حفاظا على مظهرها الفنى . اما تولستوى فقد فتح نوافذ حياته وابوابها على مصرعها (او على البهل كما نقول فى العامية) فكشف لنا جميع دواخله ، وكأنه اصيب بهوس ما يسميه علماء النفس بالانفصالية (٢) ، او الولوج بكشف خطاياه للكافة بالكلمة والصورة ، فهناك جملة صور فوتوغرافية تمثله وهو يلبد الاسكافين ، او اثناء ممارسته للعبة التنس ، مما ادى الى امتعاض بعض اقراءه الأدباء من هذا الاسراف فى حب الظهور ، الذى مهد - فى اغلب الظن - لفن العناية لنجوم هوليوود ، ولفن الالاحاح الذى آتقنته الاعلانات الحديثة ، والذي قد يعود بنتائج عكسية اذا شعر النجم أو الكاتب بالاكتمال لفنالة ما تروده الصحف عنه ، وعن توافهه .

ومن القريب أن تولستوى عندما بدأ كتابة يومياته لم يقصد بذلك المذاعة لجميع أخباره ، ولكنه كان يقصد ، كما ذكر فى استهلال مذكراته فى معرض حديثه عن كيف بدأ تدوين هذه اليوميات وهو فى سن التاسعة عشر : « اننى لم أدرك قبل هذا العهد أهمية تدوين أحداث حياتى يوما بيوم ، ولكنى الآن وأنا أنمى ملكاتى ومواهبى ساستعين باليوميات لتتبع كيفية نموها ، وستضم هذه اليوميات دستور حياتى ، وتكشف عن تطلعاتى للمستقبل » ، وهكذا أدرك تولستوى منذ حدثاته ان الحياة « مسألة جدية » ، ويجب أن نحياها وفقا لهذا المعنى ، وكان ينون بها يوما بيوم كشف حساب لما انجز ، ولا عجز عن انجازه ، ووصف نفسه بأنه شخصية استثنائية فرضت عليها مهمة استثنائية ، ولم ينس الاعتراف بنقصاته

(*) exhibitionism - وترجم ايضا الى الافتشاحية

التي يعلها بعض نقائص الجنس الروسى عن بكرة ابيه ، كالافراط والافتقار الى الحكمة وعدم تقدير قيمة الوقت ، والتسبيب ، ومن ثم ابتكر وسيلة لضبط افعاله اليومية ، حتى لا تضيق اية ثانية من وقته هباء . واعتقد أن اليوميات ستساعده على وضع برنامج لاستكمال ما ينقصه من معارف وقدرات . ولا شك أن اليوميات حافلة بالثروة ، التي لا زمت تولستوى طيلة حياته ، وليس في فترة صباه أو شبابه لحضب . وفي شيعوخته ، شاعت نفمة جديدة هي الخط من نفسه والاستهزاء بها ، والمبالغة في ذكر أحداث متجلة لعل أكثرها لم يحدث بالفعل ، وكأنه يريد أن يثبت أن جميع الأحداث التي تخيلها ورواها في رواياته وحكاياته قد حدثت له بالفعل ، وأن شخصيته جامعة لكل ما يحدث في روسيا ، ولعل أكثر ما آله في اللحظات الأخيرة من حياته ، أنه لم يكون ثانية بثانية ما جرى له عندما اقترب من الموت وفارق الحياة !

وثمة نفمة أخرى بدأت تتردد بعد بلوغه سن اليأس ، وكان في الخمسين من عمره . إذ كان يظن أن أمثاله ممن يتمتعون ببنية قوية وقدرات ذهنية فذة لن يعرفوا هذه السن . هذه النفمة هي اتجاهه الى الخوض في المسائل الميتافيزيقية الفطرية التي حدها لنا في يومياته تحت عنوان « مسائل مجهولة في ستة بنود » !

(أ) من أجل ماذا أعيش ؟

(ب) ما هو سبب وجودى ووجود الآخرين .

(ج) ما هي الغاية من وجودى ووجود الآخرين .

(د) ما هو معنى ما اشعر به داخل بوجود فاصل بين الغير والشر ، ولماذا وجد هذا الشعور ؟ .

(هـ) كيف ينبغي أن أعيش ؟

(و) ما هو الموت وكيف انقذ نفسى ؟ .

وظل السؤالان الآخران يطاردانه حتى لفظ أنفاسه ، ولم يعد يرضى عن أية إجابة ، ولم تعد هناك محسوسات تشبع أحاسيسه ، ولم يعد الفن قادرا على تمكينه من التحليق في افاق عالية ، وضعفت ثقته في قدرات العقل ، وفيما باستطاعته أن يزوده به من معارف عن الحياة والموت على السواء . وأدرك

الحاجة الى رب يحتنى به من هذه الهواجس ، ولكنه لم يعثر عليه داخله . وظن انه باذرائه لنفسه ولا يعرف من أمور دينوية سيتمكن من تحقيق الخلاص . ولكن أنى لأمثاله من الشكاك أن يحصلوا على ايمان فورى بعد كل ما انتابهم من شكوك ، وبعد أن شطح خيالهم بعيدا . وكأنه يتصور الايمان احد الفلاحين الذين يعملون فى ضيعته ، والذين يدينون له بفضل اعتاقهم . ونسى وجود بذرة للايمان بداخله . فليس من السهل التشبه بالقدّيس فرنسيس الأسيزى ، مع تناسى المقومات التى ساعدته على بلوغ أقصى درجات اليقين بوجود الله .

وكعادته رأى حل هذه المشكلة فى الانكباب على دراسة كل ما يقع بين يديه من كتب دينية ، وبدأ يركع فى الكنائس أمام الأيقونات بعد أن كان يسخر منها ، وتعلم العموم والحجيج الى الأديرة ، وحاول زهاء ثلاث سنوات أن يتحول الى متعبد يؤمن بكل ما عجز عن الايمان به طيلة ثلاثين سنة . ولم يعد مستغربا أن تفسد هذه التجربة ، بل وأن تنقلب الى ضلعا ، بعد أن اكتشف دور الكنيسة فى تزيف العقيدة الصحيحة .

فلعل الحبل اذن عند الفلاسفة ؟ او عند أصحاب الأدیان الأخرى . ولكنه لم يعثر عندهم على اجابات تروى غليله . فهم مثله من المستفهمين الذين يكثرّون التساؤل ، ونادوا ما يهتدون الى حلول ، وكان قد بلغ الستين عندما اتجه الى الطرف المقابل للحكمة وأدعياء الحكمة ، أى الى البسطاء الذين يؤمنون بفطرتهم ، لأن النظريات لم تفسد عقولهم ، وربما حالفهم الحظ فلم يعرفوا ما تعنيه كلمة العقل ؟ انهم الكادحون الذين لم يعرفوا الشكوى من الزمان ، أو الذين وصلهم بريم التونسى عندما وصف الفلاح المصرى بانهم المعلمئون أصحاب القلوب « الرتاحة » ، أولئك الذين لا يعرفون الموت الا عندما تقع الواقعة . ولا يملأون الدنيا ضجيجا بمهاراتهم ونظرياتهم بفضل ما لديهم من بساطة مقدسة (*) ، أو ارواح مقدسة تساعدهم على الانحناء أمام النازلات . فأغلب الظن انهم يعرفون شيئا ما قد غاب عن فطنة أصحاب الحكمة عوضهم عن غياب العقل ، وجعلهم يتمتعون بالخطوة فى ميدان الروحانيات . فطريق حياتهم اذن هو الطريق الصحيح ، ومن ثم فيمقدورنا

ان نلمح النور الالهى يشع من عيونهم ومن جلدهم (يفتح
الجبم) وصبرهم على كل ما يصيبهم من محن ، نعم لقد أدى
ارتماؤنا فى احضان المعرفة الى ابتعادنا عن المنبع الحق للنور ،
انه القلب . واخيرا اكتشف تولستوى انه لن يتعلم كيف يعيا
حياة حقة الا اذا اقتنى بهم ، وتعلم منهم فن الصبر والاستسلام
للحياة مهما كانت خسوفتها ، وايضا الترحيب بالموت رغم
فظافته .

وقد تولستوى الاقتصاد بهؤلاء البسطاء والابتعاد عن
جميع الظاهر الخداعة التى ابتلى بها طيلة سنوات حياته
السابقة عندما كان يرتدى اريدة السادة التى استعاضها
بارتداء الزى القروى (السمق) وتغلى عن تناول الأطعمة
الفاخرة ، ولم يعد يعيا بالجلوس ساعات طويلة فى مكتبته
الحافلة ، وتعلم الزهد والقناعة واستعمال الآلات الزراعية
البداية ، ودعا الملاحين الى قصره وتظاهر امامهم بأنه نسي
كل ماضيه ، وأنه لم يعد من الآن فصاعدا يزيد عن مجرد فلاح
يتناقش معهم فى القضايا التى تشغل باله وبألم كقضية وجود
الله ودوره فى الحياة واستفاد من أحاديثهم بتطعيم انتساجه
الأدبى فى هذه المرحلة الأخيرة بلمحات وعبارات صادقة حية
دالة على إحاطته التامة بكل ما يجري فى عقول البسطاء .

وأعجب كثيرون بهذه الخطوة باستثناء دوستوفيسكى
الذى قال فى معرض حديثه عن شخصية ليفن التى تمثل هذه
النزوة التولستوية : ان أمثال ليفن قد يعيشون وسط عامة
الشعب عنة سنوات ، ولكنهم لن يصبحوا أبدا من عامة
الشعب . فليست هذه الثقة من الأفعال الخاطئة لارادة
الانسان أو قراره ، فلا يكفى أبدا أن يلجأ الكاتب الى صومعة
كما فعل الشاعر الفرنسى بول فيرلين ، ويطلب من الله أن
يمتعه القدرة على التحل بالبساطة (٢) ، ولا تتحقق هذه الثقة
بتغير الزى أو نوع الطعام والمشروبات ، فليس بمقدور العبرى
أن يتنازل عن كل مواهبه وقدراته بمجرد جلوسه وسط عبيده
السابقين ، وكان الفاصل الطل والوجائى الذى يوصل بينه
وبينهم ليس من المؤثرات التى يجب أن يعمل لها كل حساب .

وليس من شك أن خطوة تولستوى قد أحدثت فى معظم
الأحيان نتائج عكسية ، ونحن لن ندهش اذا عرفنا أن الفلاحين

Mon Dieu, donne moi de la simplicité.

(٣)

كانوا يسخرون بينهم وبين أنفسهم من هذا الرجل الغريب
الأنوار الذي أقدم على فعله غير مألوفة . ناهيك بما حدث
لزوجته وأبنائه الذين انزعجوا مما فعله تولستوى ، وقالت
له زوجته متعجبة : لقد كنت تقول لنا إن مصير قلقك وتماسكك
هو اختارك إلى الإيمان . فلماذا لا تشعر الآن بالأطمئنان بعد
أن اكتسبت هذا الإيمان ، إن صح أنك اكتسبته بالفعل .
وكانت محقة . فقد ازداد اضطرابه وازداد اعتراجه بالنم
على أخطاء خطاياه ، ربما كان معقلها من صنع خياله ، وكانه
يريد التشبه بالمسيح أو آباء الكنيسة على أقل تقدير .

وربما رجع اصراء تولستوى على هذا التحول إلى صلاية
أرادته وشدة وثوقه من عزمته ، وقدرته على تسخير حياته
ومعتقداته وفق مشيئته ، مثلما يحدث عندما يروض جواده
الشرس ، ونسى أنه بغيره إنسان لا يعرف الرضا ولا القناعة ،
وكانت الخطر خطوة أقدم على خطوها هي تنكره لمضيه وسخريته
من الروائع التي خللت اسمه ، وتصوره أنه أتى بالفلسفة
جديدة للفن تتضمن تصورات منفردة عجيبة كالاستهزاء بالثؤلثات
الغالية لبيتهوفن ، وهجاء شكسبير ، ومن الغريب أن يلقى
هذا الاتجاه ترحيبا من كثيرين ، وبخاصة عندما طالب بفرس
رقابة على ما يكتب أو ينشر ، وازداد الإعجاب به بعد وفاته
بعد أن لاقى بعض معتلاته في الزهد والتقصيف ترحيبا عاليا
أيده بعض الأحداث كانسحاب روسيا من الحرب العالمية الأولى
بعد معركة برست ليتوفسك وظهور غاندى في الهند ودعوته
إلى التسامح وعدم المقاومة ، وتأييد كاتب كبير مثل رومان رولان
للكثير من أفكاره وأصمده يسانا يستنكر الحرب ويطالب
بالفداء بقوة الأعداء .

وباختصار لقد ظهرت حركة تأييد كبرى لأهم دعوة دعا
إليها تولستوى وهي الاستجابة لنداء القلب وعدم المبالاة
بما تفرسه الحكومات ، وكانت أبعد النتائج إلرا تأييده لما قاله
الفكر اللغوى بورودون عن اعتبار الملكية الفردية سرقة ،
وأنها أصل كل بلاء وشر ، وأنها ستكون سببا في اندلاع
الصراع بين من يملكون ومن لا يملكون ، أو بين « الثروات »
و « الكون » ، وأنها سبب ازدياد سلطان الحكومات وتدخلها
في شئون المواطنين ، وتبرير الحركات الاستعمارية ، والاستناد
إلى القانون الوضعي في حماية جميع هذه المساحات غير

للمشروعة ، ولا يختلف المؤرخون كثيرا في الاعتقاد بأن بعض كتابات تولستوى ضد الأوضاع الانسانية القائمة في العالم وفي روسيا بالذات هي التي مهدت لاندلاع الثورة البلشفية ، وإن كان تولستوى لن يرضى عن كل نتائجها ، وعن الفظائع التي ارتكبت باسمها ، ولا بأس من أن تنسب اليه النتائج الحميدة وحدها !

وما أشبه تولستوى بسالفونارولا الراهب الشهير في عصر النهضة الإيطالية ، الذي تبني هو الآخر مبدأ عل وعلى أعدائي يارب . فمادام الأساس الذي استندت اليه الحضارة فاسدا ، فإن البشرية لن تنصر شيئا اذا تحطمت هذه الحضارة بغيرها وشرها . عل أن تمى الدرس وتبدأ من جديد ، وتتجنب الوقوع في نفس الأخطاء التي ارتكبت في حق الحضارة الزائلة ، وأن تمى كل الأسس التي جمعها تولستوى في كتبه الوعظية التي أراد بها تهذيب العالم ، والدعوة الى مسيحية حديثة ! مسيحية تولستوية تمثل الأديب عندما يتناسى دوده الأصلي ، ويتحول الى نبي يدعو الى عقيدة جديدة ، أو الى مناسل لكبار المفكرين في ابتكار النظريات ووضع الأنساق الفلسفية . فبعد أن اكتشف أن مصدر الشر والخطيئة هو الدولة والدين والفن والحضارة والملكية الفردية والزواج ، فإن العلاج بات ميسورا للغاية . لمعليكم أن تتخلصوا من أصل هذا الجلاء . وجميع هذه الأوصاف ، ويكليكم اشاعة المحبة بين البشر وإنشاء مملكة الله على الأرض بدلا من انتظار إنشائها في السماء . وما أسهل تحقيق هذا البرنامج ؟ فيكفى أن يتخلص الأغنياء من ثرواتهم التي سببت التماسا لهم ولغيرهم . وعلى المثقفين أن يتخلصوا من غطرستهم ومن أبراجهم العاجية ، وأن يمتزجوا بابناء الشعب الذين يمثلون نقاء الفطرة وطهارة الأفئدة ، ولا يصدقوا ما يقال عن أن رسالة الفن ، كما قال ارسطو هي تطهير نفوسنا من المشاعر الضارة والانفعالات الخبيثة !

ولعل كتابه الشهير ما هو الفن ؟ قد شطر المفكرين والفنانين الى شطرين : فهناك فريق مؤيد ومؤمن بكل ما قاله هذا الكاتب العظيم الذي بلغ الكمال في آياته الروائية الكبرى ، وفريق رافض للشطحات التي وردت في هذا الكتاب ، وترددت مرارا بعد ذلك في مقالات صغرى أو في مقدماته لبعض ما ترجم من ادب اجنبي الى اللغة الروسية .

ولاحظ تولستوى فى هذا الكتاب الذى ظهر ١٨٩٨ أى عندما بلغ السبعين من عمره أن السمة الأساسية لأية نظرية فلسفية كبرى أنها تعمم مجالا واسعا من الأفكار المهمة بحيث يستطيع شرحها لصبى ذكى فى الثانية عشر من عمره فيما لا يزيد عن ربع الساعة ! ولا أدرى مدى تقبل الفلاسفة لمثل هذا المفهوم ، ويضرب مثلا يقول فيه انه لو افترضنا أن غلاما خرج للنزهة ورأى ثورا مقبلا عليه فشعر بالهلع ، وبعد أن وصل الى داره حكى قصة ما حدث له ، وكيف أقبل الثور عليه وخلفى من رأسه ونظر اليه شلدا ، وكيف اضطر الى الهروب وتعثّر ثم استعاد توازنه ، وتساقى مرقى وشعر بالقبطة لتجابه فى الهروب ، وإذا أقدم الصبى على رواية هذه الحادثة لوالديه ، فتأثرا بمشاعره وشعرا شعورا ماثلا للشمس ، فإنه يكون قد أبدع عملا فنيا ! . وايضا اذا افترضنا انه لم ير بالفعل أى ثور ، ولكنه تغيل كيف سيشعر اذا بوغت بشور من الثيران ، واستعاد تذكر هذه المشاعر المتخيلة ، ثم روى الحكاية لوالديه فشاركاه نفس ما شعر به من شعور ، فإن هذه التجربة تحسب أيضا من الأعمال الفنية .

أما اذا تصادف أن انحشر شخص ما فى غرفة مزدحمة ، وداس على الاصبح الكبير لقدم إحدى السيدات فلفهها الى التوجع من الألم وتأثر الآخرون بمشاعرها ، فإن هذه التجربة تخرج عن نطاق مفهوم الإبداع الفنى (لماذا ؟) لأن ما يترتب عليها من مشاعر كان تلقائيا ، وحدث فى نفس اللحظة التى وقعت فيها الواقعة . أما اذا تكررت التجربة ، دون أن يمس حداؤه اصبح قنمها الكبير ، وخطر ببالها التظاهر بأنه فعل ذلك ، وأرادت استغلال هذه اللعبة المصطنعة لاشراك جلسائها فيما شعرت به من ضيق ، واستعانت بصوتها وإيماءاتها ، فاننا نحسب هذه التجربة ضمن الأعمال الفنية . ويعتمد حكمنا على كيفية تعبيرها بالصوت والإيماء ، فإذا نجحت فى التأثير فى مشاعر الآخرين ، اعتبر انجازها عملا فنيا ، وإذا فشلت إيماءاتها فى تحقيق مقصدها ، كان معنى ذلك الاخفاق فى محاولة إبداع عمل فنى !

وهناك هدف يمتد تولستوى أنه يتحقق عند من يتلقون العمل الفنى الواحد وهو التقاء شعورهم واتحاده ، اذا لم يكن هناك علماء بين جمهوره المتلقين ، أو شعور بالاغراب بينهم ، وهو

توحد شعورهم ، وؤوال الاختلاف بين المشاعر الفردية التي كانت سائدة قبل تلقى العمل الفني . ويحدث ذلك عندما يستمعون الى احلى الحكايات أو يرون عرضا مسرحيا ، أو ربما مشاهدة صرح من صروح العمارة . والموسيقى غنية بالأمثلة المؤيدة لهذا التصور . وتسود البهجة الجموع التي توحد بينها تجربة تلوق العمل الفني واستحسانه ، والتي تؤمن بقيمة الفن كوسيلة للقضاء على تناقض المشاعر ليس بين من يضررون الحفل الموسيقي أو العرض المسرحي فحسب ، وإنما بين البشر أجمعين إذا اعتقلوا أن العمل الفني قادر على تحقيق ذلك (أمين) .

وتستند هذه النظرة على ما يجرى داخل الحفل الموسيقي . فكما تتناغم السطور اللحنية ، ويتحقق نوع من الانسجام بين الآلات الموسيقية بمختلف طبقاتها والوانها ، والا سمي الأداء نشازا ، كذلك ، الحال بين جمهور المستمعين . وبعد المؤلف الموسيقي قد نجح في تحقيق مهمته اذا عرف نوع النغمة التي يستعملها في لحنه ، وعرف مدى ارتفاع طبقتها ، ومتى يتدرج في الارتفاع أو الانخفاض ، ومن هنا نشأت أهمية الشكل الفني .

ولا يؤيد تولستوى ما يقال عن استناد العمل الفني على مهارات الصنعة . فلو صح ذلك وجب اعتبار المهارة في أى نشاط انساني فنا ، ولقدت الألعاب الرياضية وممارسة بعض الحرف فنا ، غير أننا لا نعتبرها كذلك ، لأنها لا تؤثر في مشاعرنا ، وتوفق بينها لو كانت متنافرة . ولما كانت مشاعرنا تؤثر في افكارنا ومعتقداتنا وفعالنا وجميع جوانب حياتنا ، لذا يتوجب انتباه المسؤولين الى قيمته وأهميته في دفع عجلة التقدم ، وضرورة منحه مكانة مرموقة الى جانب العلم .

ورغم وفرة المراجع التي استعان بها تولستوى عند وضع كتابه ما هو الفن ؟ ، إلا أنه قد اکتفى بالتركيز على الصور الدنياء من الأعمال الفنية ، أى التي ربما ناسبت مستوى الأطفال المستجدين في تلوقه فحسب ، ولعله أدرك أن الأعمال الفنية الكبرى لابد أن تكون مثار خلاف عند متلقيها . ونادرا ما يتوقع الفنانون النابهون الذين أبلغوا شوامخ فنية حلوث اجماع من متلوقي أعمالهم ، ولعلهم يغضبون هذا الاجماع لأنه سيدل على مدى مستوى هذه الأعمال ، بل ويعتبرون تنوع

الأحكام وتعددتها من دلائل عظيمة إبداعهم ، لأن كل متلوق يراه من منظوره الخاص ، ومن مستوى ثقافى لا يلزم أن يتماثل هو ومستوى مبدع العمل الفنى .

وقبل أن يفاجئنا تولستوى بهذه الآراء الغريبة التى استعار فكرتها الأساسية من نظرية الفكر الفرنسى أوجين فيرون ، ولم يكن يدرك احتمال انحراف نظراته وانتهائها عند هذه النتائج المعجبة ، نشر كتيباً آخر سماه « ماذا علينا أن نفعل ١٨٨٤ - ١٨٨٦ » وشن فى هذا الكتيب حرباً شعواء ضد الفن والعلم على السواء ، وهاجم الشعار الذى ساد أوروبا - وفرنسا بوجه خاص - فى هذه الحقبة ، والذى ينادى بأن العلم للعلم والفن للفن .

وقال : « أرجو ألا يظن اننى اهاجم العلم او الفن فى ذاتهما لأننى أرى لهما نفس أهمية الخبز والماء ، بل ولعلمهما أكثر ضرورة عندما يمثلان العلم الحق والفن الحق ، وعندما يسعى العلم للبحث عن الحقيقة الفعلية للبشر ، والفن الحق تعبير يعرفنا الطبيعة العلة للبشر » . ويعترف بما يعانيه الفنان وما يبذله من تضحيات ، لأن المشتغلين بالمسائل الروحية يدفعون ثمنها باهظاً فى سبيل أداء رسالتهم ، باعتبارهم يسعون لغیر البشرية ، ويثوبون عن الآخرين فى هذا السعى ، ويصيحون لهم مفهومهم الخاطىء عن الفن كوسيلة للترفيه وقتل الوقت . ويهاجم من يتباهون بإبداع أعمال غير مفهومة للكافة ، وكانهم يظنون أن أعمالهم ستكسب أى قيمة فنية بغير رضا هذه الكافة ، وهل يظن أن عملاً فنياً لا يفهمه تولستوى لو يتلوقه من أول تجربة تلوق جدير بالقياس ؟ فإذا كان تولستوى لم يفهمه ، فبأنه عليكم من سيفهمه ؟ . وأعلن الحرب على من يبلعون هذه الأعمال دون مبالاة بقيمتها الحقيقية ، ما دامت لا تتصف بالأوصاف التى حددها للعمل الفنى المدرسى ، أو العمل الفنى فى مستوى صعبى فى الثانية عشر . وهذا مسلك متوقع من انسان لم يتعايش مع حركة الفن المزدهرة فى القرن التاسع عشر ، صحيح أنه عزف بعض صوناتات بيتهوفن الباكورة للبيانو ، ولكن هذا لا يعنى أن مستواها الفنى أدنى من مستوى صوناتاته الأخيرة ، أو أن رباعياته الوترية الناضجة التى كانت بمثابة وصيته الاخيرة للعالم ، والتى رسمت اتجاه التقدم الموسيقى حتى الآن ،

خزعبلات من صنع دجال أو نصاب يرتزق من سفاهة التلقين ،
لأن الشرط الأساسي لتقييم العمل الفني لا ينطبق عليها .
ولا افئنا نرضى عن حكمه على فاجتر الذى حضر بعض عروضه
الأوبرالية متأخرا ، واضطر الى مغادرة المسرح قبل انتهاء الفصل
الثانى .

وكما قال رومان رولان الذى كان من اعظم للمعجبين
بتولستوى : ان مثل هذه الأحكام غير مستغربة من شخص لم
تكتمل ثقافته الفنية ، ولمضى ثلاثة أرباع حياته فى قرية
صغيرة ، ولم يسمع فى عالم الفن التشكيل عن أمثال مونيه
وسيزان ممن عاصروهم ، بل اكتفى باقتناء لوحات دارجة لبعض
المصورين المقهورين .

لما شكسبير فقد ألف كتابا كاملا لاثبات عدم احقية
نسبته الى الأدب . فماذا كان يريد هذا الرجل ؟ ان تتحول
الموسيقى الى أناشيد للأطفال والاكثلاء بغرافات لافونتين .
ولعل الأوفق لكل من ينوى قراءة تولستوى والاستمتاع بفنه
ان يرجى الاطلاع على نظرياته الى ما بعد ، مثلما فعل
هو بالذات ، او يعزف عن نشرها فى حياته كما فعل
دوستوفسكى ، ولابد أن نلتبس لهما العلو اذا لمعنا من خلال
كتابتهما تلميحات للترويج لنظرية فكرية واجتماعية كانت
تشغل بالهما ، لأن الأديب مفكر ، ومن ثم كن يستغرب احتواء
نتاجه الأولى على فكر . ولكن القضية الأساسية تتركز فى
كيفية تقديم هذا الفكر . ومن المعترف به أن دوستوفسكى
كان الأنجح فى هذا المضمار ، لأنه لم يشعره البتة بالانغماس
بين فكره وابداعه الفنى . والأمر بالمثل فى حالة روائع
تولستوى الكبرى التى بنى عليها مجده الفنى ، ولكنه بعد
بلوغه السبعين تغير كما ذكرنا تغيرا جذريا ، وجعل الأدب
فى خيمة معتقداته ومذهبه الجديد الذى يسميه بعض الكتاب
« المسيحية التولستوية » . ولا شك أن هذه المرحلة تعتبر
نموذجا للنكوص الأدبى .

وبما طالت هذه المقدمة التى حاولت أن لا أكرر فيها أى
بيانات سيتناولها الكتاب بإفاضة ، وإذا شعر أحدكم بالملل
« فلننسى فى رقبة صديقى المرحوم يحيى حقى » . ولابد أن
اعترف باننى ماؤلت مترددا فى الانتهاء الى رأى قاطع عن مدى
تأثره بهذين الكاتبين العظيمين . فللهولة الأولى تبدو الفروق

واضحة جلية بينه وبينهما ، فهو لم يؤلف روايات ضخمة كذلك
التي اشتهر بها . كما أنه لم يحاول وضع مذهب اجتماعي
أو سياسي . وليس لديه شغفوس يمكن مقارنتها بالشغفوس
الغائلة عند دوستوفسكي بالذات ، ولكنه اذا كان لم يتأثر
بما لدى دوستوفسكي من قدرة فذة على التغلغل في النفس
الانسانية ، او افتتان بالشخصيات الشاذة وما ترتكب من افعال
بعيدة عن المألوف ، الا أنه كان عاشقا للتاريخ ، ولتاريخ مصر
والعرب بوجه خاص ، مما يقربه أحيانا من تولستوى ، وإن
كان لم يتماثل معه في الالام بالمعارك الحربية ومطاردة الأعداء
في حرب القرم ، ولم يكن لديه أوشيف كبير يجمع أهم الوثائق
التي رجع اليها عند تأليف سفره الحرب والسلام . وفي
اعتقادي أن يحيى حقي كان سيعترف بهذه الحقائق . اذ كان
الرجوع الى الحق من أهم فضائله ، وهذه الاختلافات التي
اشرنا اليها لا مناص من وجودها ، ولكن يحيى حقي تأثر بهذين
الأديبين وبالأدب الروسى بوجه عام ، الى جانب تأثره بالأدب
الأوربى في بعض النواحي شديدة الأهمية مثل انسانية الأدب ،
وعلم الشعور بازدياد الانسان البسيط المغلوب على أمره ،
ونفوره من الاعجاب بالشخصيات المرفهة التي تعيش حياة
صالونية ، ولها مقامرات تصالح للعروض السينمائية . فقد
ترك هذه الناحية لفقره من الكتاب من دواء الأندية ، وإن
يتباهون بمقامراتهم الفرامية ، وعلاقاتهم السياسية والصحفية ،
وبالتجسوس الألامعة التي ستأتى عندها تنقص من رسم من
شخصيات نمطية .



دوستو یل سکی

تهنيد لطبعة ١٩٨٠

هذا كتاب من تأليف أحد البراعم • ولقد كتب على غرار ما يحدث في كتب البواكير ، أى كمجرد خضوع للضرورة • اذ كنت مقتنعا بأن تولستوى ودوستوفسكى يتربعان على قمة عالية في فن الرواية ، وأن تفوقهما يجر فى أذياله بعض نقاط تمس الأدب الغربى فى شموله ، ويثير تساؤلات حول مدى انتماء الرواية الروسية الى هذا الأدب ، بالإضافة الى ارجاع ما يعود - حتما - من تفضيل أحد الكاتبين على الكاتب الآخر الى ميل فلسفى وسياسى شامل • ولقد تأثرت تأثرا كبيرا بهاتين القضيتين ، وألفت هذا الكتاب مشاركة منى للآخرين فى هذه الحماسة الضرورية •

والآن وبعد أن مر واحد وعشرون سنة ، فأننى مازلت خاضعا لمثل هذا الاقتناع ، وإن كنت الآن أقدر على زيادة إيضاحه • فما برحت ضخامة مبدعات تولستوى ودوستوفسكى لم تضاهى ، كما أعتقد ، وإن وجب الاعتراف بما فى آية بروسست العظيمة (*) من ذكاء وحدة بصيرة سيكولوجية وكشف فلسفى ، وهى مزايا تجعله محورا لا غنى عنه عند تصنيف مبدعى الرواية • ولقد تحدثت فى اس • اليوت عن كيف اقتسم دانتي وشكسبير عالمنا • ويبدو فى نظرى مارسيل بروسست ممثلا لهذا الرأى ، لأنه عرف قدرا كبيرا من الشرور يتماثل هو وما عرف دانتي صاحب الكوميديا الالهية • ولم يكن نصيبه من الجلال والموسيقى باقل مما جاء فى مسرحيات شكسبير الأخيرة •

وفضلا عن ذلك ، فلو أننى أعلنت كتابة هذه الدراسة ، لما كان من المستبعد أن أبين وجود امكانات - وإن كانت نادرة ومهوشة - للتطابق بين العالمين المتضاربين لتولستوى ودوستوفسكى ، مما يصحب أحيانا التفرقة بينهما • ويخطر ببالي فى هذا الشأن فرانس كالكا الذى تساوى

كتاب موت إيفان البتشي (لتولستوى) وكتاب رسائل من العالم السفلي (لدوستوفسكى) فى الهامهما لرؤياه . وأثبتت ميلودراما الجريمة والعقاب (لدوستوفسكى) أنها لا تختلف فى أثرها على النهوض بفكره من كتاب مدينة الجليد لتولستوى . وأود أن أشيد بوجه خاص بمدى دين كالكا لما سبقه من آثار عبقرية عند هذين الروسيين .

وبعد أن ترجم كتابى الى لغات أخرى ، أثار الكثير من النقاش . واستفدت من نقادى بطبيعة الحال ، ولكنى ظللت غير نادم على أكثر النقاط إثارة للجدل فى العبارات المجازية التى استعملتها وقصدت بها تحقيق غاية عملية (ولم أهدف منها الى ما هو أكثر من ذلك) كما حدث فى اسطورة المدعى العام التى أوردها دوستوفسكى فى أواخر كتابه الأخوة كارامازوف . إذ كان التشابه بين التعايل القانونى المأسوى للمدعى العام وبعض القضايا الأساسية فى اللاهوت المعارض التى قدمها لنا تولستوى فى مرحلته الأخيرة غريباً وجوهرياً معاً . لقد كان استشعار دوستوفسكى لحركات الروح عند الآخرين شيئاً فذاً من ناحية الدقة والقدرة على الاستشراق . ونحن نعرف كيف اتصفت خواطره عن تولستوى بكثرتها وحدتها معاً ، ولا تترك هذه الخواطر أكثر من آثار غير مباشرة على كتبه المنشورة ، ومن هنا جاءت أقرب الى الحدوس . وبوجه عام ، أستطيع القول بأننى مازلت مقتنعا باستمرار وجود أشياء مجهولة كثيرة عن معرفة كل من هذين الصالحين للآخر ، وعن الضغوط المتبادلة الأثر الذى أحدثته هذه المعرفة التى بدت كأنها لم تترك أكثر من أثر هزيل على منجزاتيهما .

ولم تعد النصوص الأدبية الكبرى تظهر بمظهر الألعاب الكلامية المكتفية بذاتها . إنها أشكال للحياة متجسمة فى شخص مؤلفها فى الحقائق الروحية والفزيائية والاجتماعية للمصر بأكمله . إنها ليست مجرد تلميحات داخلية تسفية أشبه بتلميحات القطط عندما تنقدها فى أسرتها ، ولكنها المساحات مطلقة خارج الفرد . ويرجع الاختلاف المميز الوحيد لها الى أنها تجرى داخل حجرة مظافة بالمرأى ، وبها العديد من النوافذ . فقدره الأدب الكبرى على تغيير وجودنا الشخصى والجماعى ، وعلى إعادة تشكيل تضاريس وجودنا ، واضحة وفى غير حاجة الى بيان . وتتساوى فى هذا الموضوع الصلية التحويلية التى أحدثها الأدب العظيم فى الأجيال المتعاقبة من القرون التى استجابت إليه . بيد أن آخر مصدر لهذه القدرة ، ولهذه الطاقة الاشعاعية لتحديدان أية إعادة صياغة عن طريق التحليل ، ومن ثم غدت الميزة الكبرى للنقد المفيد - وإن كانت محدودة - هى القدرة على

التحدى ومواجهة خفايا المبدعات الكلاسيكية ، وأن تقوم فى ذات الوقت
بإصاف هذه الخفايا ، ومنح عملية تجسيما ما تستحق من تقدير ، لقد
ألفت كتاب « بين تولستوى ودوستويفسكى » لخبرة هذا الالتزام الدائم
الاثارة للأجباط والحافل بالمفارقات ، وأرجو أن تكون إعادة نشر هذا
الكتاب قد جاءت فى وقتها المناسب .

جورج ستاننو

جنيف ١٩٨٠

الفصل الأول

لا بد أن يكون الشعور بالمحب باعنا للنقد الأدبي ، فالقصيدة أو الدراما أو الرواية تستولى على ألبابنا على نحو واضح ، وإن كان حافلا بالأمراض . وبعد أن ننتهي من قراءة العمل الأدبي نكتشف أننا لم نعد كما كنا عندما بدأنا الاطلاع عليه . وإذا أردنا التشبيه بما يجري في مجال آخر قلنا أن من يتذوق إحدى لوحات سيزان تذوقا صادقا يكتشف فيما بعد أنه أصبح يرى التفاحة أو الكرسي بطريقة جد مختلفة عن رؤيته لها قبل ذلك . إذ تنفذ الأعمال الكبرى للفن في أعماقنا على نحو شبيه بالريح العاصفة التي تقتلع الأبواب وتفتحها على مصراعيها حتى يتقبل إدراكنا ما يحيط به ، وتقلب هذه الأعمال صرح معتقداتنا رأسا على عقب بتأثير قواها القادرة على إعادة تشكيل الأشياء . ونحن نسعى لتسجيل تأثيرها وإعادة النظام إلى ما تبهر من أشلاء في بيتنا المهتز ونرتبه في نظام جديد . واعتمادا على شيء من غرائزنا الأولية للاتصال بالآخرين ، فإننا نصل على تعريفهم بما في تجربتنا من خصائص وقوى ، ونحثهم على الانفتاح إلينا . وتنشأ أصدق محاولات النفاذ في أعماق الآخرين التي باستطاعة النقد تحقيقها من محاولة الاستحاث على هذا الوجه .

إن ما دفعني إلى الإفصاح عن ذلك هو اتجاه الكثير من النقد المعاصر إلى اتباع طريق مختلف . فكثيرا ما يعمد هذا الاتجاه إلى دفن الأعمال التي ينقدها بدلا من أن يستلحها عندما يركز على المضحكات ومثيرات السخرية والارتباك ، وما يتصف بهتقمه . ولا جدال أن هناك قدرا كبيرا من الأعمال الفنية تحتاج إلى الدفن لو أريد الحفاظ على صحة اللغة والمعلوية ، لأنها - وما أكثرها - بدلا من أن تثري وجداننا ووعينا ، وبدلا من أن تكون ينبوعا تترتوي منه حياتنا ، فإنها تلوح لنا باغراء السهولة والضخامة والتحليق عاليا السريع التطاير . بيد أن مثل هذه الكتب تناسب حرفة الملعب الذي يعمل بالحاح الضرورة ، ولا تصلح لفن الناقد المتأمل الذي يمد خلق ما يقرأ . نعم هناك أكثر من مائة كتاب عظيم ، بل وأكثر من ذلك ، ولكن هذا العدد ليس من الأعداد التي لا تستنفد . فخلافا لما يحدث

فى حالة المعلق الادبى او مؤرخ الادب يتعين أن يعنى الناقد بآيات الأدب وحدها . فليست أول مهامه التفرقة بين الكتاب الصالح والطالح ، ولكن مهمته تتركز على التمييز بين الحسن والأفضل .

هنا أيضا يجتنب الراى الحديث الى اتباع نظرة أيمد اختلافنا ، بعد أن فقد من تأثير فقدان ركانز النظام الحضارى والسياسى الوليد الثقة الرصينة التى ساعدت ماتيو أرتولد الى الاشارة فى محاضراته عن ترجمة هوميروس الى « الشعراء الخمسة أو الستة العظام فى العالم » . وعلينا ألا نطرح القضية على هذا الوجه . فلقد غدونا نسيين ندرج بصعوبة أن مبادئ النقد ما هى إلا محاولات لفرض تعاويد مقتضبة للتحكم فى التقلبات الموروثة فى الذوق . فبعد أن ابتعلت أوروبا عن احتلال مركز الصدارة فى التاريخ ، أصبحنا أقل ثيقنا من الاقتناع بأهمية التراث الكلاسيكى الغربى كركيزة ذات شأن ، وتراجعت أفاق الفن فى المكان والزمان الى موضع يتعذر ادراكنا لموضعها . فلقد نهل من الفكر الشرقى عملاق شعريان من أفضل الأعمال تمثيلا لعصرنا (*) ، وكما تبدو لنا أقنعة الكونجو وهى تحدد فى وجوهنا فى لوحات بيكاسو ، بعد أن حرقت تحريفا مقصودا معبرة عن الفل الكامن فى نفوسنا . فلقد ألقت حروب ومجازر القرن العشرين بظلالها على عقولنا ، ونشأنا وترعرعنا ونحن نغمس بالسؤم من تراثنا .

ولكن علينا ألا نستسلم بعيدا لهذه الظاهرة . اذ تكمن فى تجاوزات النظرات النسبية بنور القوضى . ويتوجب على النقد أن يذكرنا بحسبنا ونسبنا العظميين وبالتراث الذى لا يضاهى للملاحم العظمى التى أطلقت من هوميروس ومن جاءوا بعده حتى ميلتون ، وينفائس دراما أئينا والدراما الاليزابيثية والكلاسيكية الجديدة (فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر) ، وبأساطير الرواية . ويتعين أن يعرفنا النقد أنه حتى اذا صح القول بأن هوميروس ودانتى وشكسبير وراسين لم يعد لهم الحق فى الوصف بأنهم أعظم شعراء العالم عن بكرة أبيه ، بعد أن نبأ هذا العالم ، ولم يعد من السهل تحديد من هو الأعظم . - إلا أنهم مازالوا يعتبرون أعظم الشعراء فى ذلك العالم الذى انتهلت منه حضارتنا قوتها الدافعة وحيويتها ، وأن عليها أن تصمد حتى لو تعرضت للخطر فى سبيل الدفاع عنه . وبعد أن اصر المؤرخون على الايمان بالتنوع اللامتناهى للمسائل الانسانية ، ودور المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية نزعا الى استجئنا على استبعاد التعاريف القديمة ومقولات المائى الممتدة الجذور فى أعماق التاريخ . فهم يتساءلون كيف نستعمل مصطلحا واحدا للدلالة

على الإلياذة ، وأيضاً على الفردوس المفقود (لميلتون) ، مع ما بينهما من فاصل زمني يمتد زهاء ألف عام من الوقائع التاريخية ؟ وهل ستعنى كلمة تراجيديا نفس الشيء لو استعملت بلا تفرقة للدلالة على أنتيجونا لسوفوكليس والملك إير لشكسبير وفيدرا لراسين ؟

وللاجابة عن ذلك نقول ان قدرات الفهم على التمييز وعاداته تمتد الى ما هو أعمق من الزمان وصرامته . فالتقاليد والتموجات العميقة العريضة للوحدة لا تقل حقيقة عن الاحساس بالفوضى والزوابع التي أطلقت العصور المظلمة الجديدة لها العنان . فلنسمى إذن الملحمة بالشكل الخاص بالوعي الشعري الذي تتركز عليه لحظة من لحظات التاريخ أو عالم من الأساطير الدينية . فباستطاعتنا أن نعرف التراجيديا (المأساة) بأنها رؤيا للحياة تستمد مبادئها في المعنى من تذبذب وضع الانسان ، أو ما وصفه هنري جيمس « بمخيلة الكوارث » (٢) . ولن نستطيع أى تعريف من التعريفين تحقيق غايته ، والاتصاف بالشمول ، أو بأنه جامع مانع ولكنهما يشتان كفايتهما لتذكرتنا بوجود تقاليد عظمى ووجود همزة وصل تصل بين هوميروس وبيتس واسخيلوس وتشيكوف . ويتوجب على النقد الرجوع الى هذا الاتجاه بعد شعور بالتوتر والاحساس بأن الحياة مستمرة في تجديده نفسها .

وفي الحاضر ثمة حاجة ملحة تدعو الى مثل هذه العودة . فإذا نظرنا حولنا سنرى ازدهاراً لنوع جديد من الأمية . انها أمية القادرين على قراءة الكلمات القصيرة أو الكلمات الدالة على الكراهية والبهرجة . ولكنهم يميزون عن ادراك معنى الكلام عندما يتجه الى الحديث عن الجمال أو الحق . ولقد كتب أحد جهائذة النقد الحديث يقول : « كم أود إن أؤمن بوجود برهان واضح للحاجة في مجتمعنا بالذات أكثر من أى وقت مضى لقيام كل من المالم والناقد بنور هام : انه الدور الخاص بأعداد جهمرة القراء ، حتى يصبحوا قادرين على الاستجابة للعمل الفني ، أى القيام بنور الوسيط (١) » . فعليه أن لا يصدر أحكاماً أو ينزع الى الفرح ، ولكن عليه الإضطلاع بنور الوسيط ، اعتماداً على حب العمل الفني ، بلا شك . ولن نستطيع هذه الوساطة أن تتحقق الا اذا استندت على الادراك المضني المستمر للفاصل الذي يفصل بين مهمته ومهمة الشاعر . انه الحب الذي يكتسب صفاته من خلال المראה . ان هذا النقد يبحث عن معجزات العبقريّة الخلاقة ، ويدرك مبادئ الوجود ويعرض هذه المكتشفات على الكافة ، وان كان يعرف أنه لم يقم بأى دور - أو قام بمعنى أصح بأنه دور - في خلقها الفعلي .

منه الخصائص أراها تمثل اتجاهات ما تستطيع تسميته بالنقد القديم للفرقة - جزئياً - بينه وبين الدراسة السائدة والمعروفة باسم النقد الحديث . ويتولد النقد القديم من الإعجاب ، وأحياناً لا يتمعن في النص ذاته سعياً وراء الهدف الأخلاقي ، ويرى أن الأدب لا يوجد منعزلاً ، ولكنه يقوم بدور المحور في المسرحية في علاقته بالتيارات التاريخية والسياسية . وفوق كل ذلك ، فإن النقد القديم يتميز بروحه الفلسفية من ناحية المدى والمزاج ، ويتبع في تطبيقاته العامة الاعتقاد الذي حدد معناه جان بول سارتر في مقاله عن فوكتر عندما وصف تقنية الرواية بأنها تردنا « إلى ميتافيزيقية الروائي (*) » . ففي الأعمال الفنية تساعد ميثولوجيات الفكر والمحاولات البطولية للروح الانسانية فرض النظام على فوضى التجربة ، وتضفي عليها مظهراً واضح الملامح . وعلى الرغم من عدم انفصال المضمون الفلسفي عن الشكل الاستطاعي ، فإن تضمين المعتقدات أو الخواطر في القصيدة تتبع في فاعليتها مبادئ خاصة بها . وهناك أمثلة عديدة للفن الذي يسوقنا إلى الناحية العملية أو إلى الإيمان اعتماداً على ما ينقله من أفكار . ولم ينتبه النقاد المعاصرون - باستثناء الماركسيين - دوماً إلى هذا السبيل .

وللنقد القديم انحرافات أو أوجه نقصه : فهو ينزع إلى الاعتقاد بأن أعظم شعراء في العالم كانوا مرعبين إما إلى الأذعان لسر الآله أو التردد عليه . فهناك درجات للنوايا وللقدرة الشعاعية ليس بمقدور الفن الدنيوي بلوغها ، أو لم يهتد إليها حتى الآن - على أقل تقدير . فالإنسان كما يؤكد مالرو في كتابه صوت الصمت محصور بين محدودية الموقف الانساني ، ولا محدودية النجوم ، وليس بإمكانه ادعاء القدرة على الحصول على شرف تجاوز حدوده إلا عن طريق آثارة العقلية ومبدعاته الفنية ، ولكنه عندما يفعل ذلك فإنه يحاكي وينافس القدرات التشكيلية للآلهة ، ومن هنا نشأة مفارقة دينية كامنة في صميم عملية الخلق الفني . فليس هناك من هو أكثر من الشاعر اقتراباً من صورة الآله أو أكثر نزوعاً لتحديه بالتعبية . ولقد قال لورنس : « أشعر دائماً وكأنني أقف عازياً أمام نيران الله جل جلاله حتى تنفذ من خلالي » . ويا له من شعور مريع . فلا بد أن يتحلى المرء بالقدرة على التدوين حتى يفقد قنانياً (٢) » . ولعل هذا الشرط لا ينطبق في أغلب الظن على مقومات الناقد الصادق .

هذه هي بعض القيم التي أنوى تحميلها لهذه الدراسة الخاصة بتولستوي ودوستويفسكي . إذ يعد الاثنان أعظم الروائيين . إذ تصنف

A la metaphysique du romancier.

(*)

(٢) رسالة من D. H. Lawrence إلى Ernest Collings في ٢٤ فبراير

١٩١٢ . رسائل D. H. Lawrence . نيويورك ١٩٢٢ .

جميع الانتقادات - فى الحق - بدعماطقيتها • ويتميز النقد القديم فى واقع الأمر فى اتباعه صراحة هذا المبدأ ، وبميله لصبح التفضيل ، وكان فورستر قد كتب يقول : « لا وجود لكاتب انجليزى قد تامل هو وتولستوى فى العظمة - يعنى قد قدم صورة كاملة لحياة الانسان فى تصرفاته اليومية وجوانبه البطولية • ولم يسبق لأى روائى انجليزى ان اكتشف كوامن النفس الإنسانية على نحو ما فعل دوستويفسكى (٣) » • وليس حكم فورستر بحاجة للاكتفاء بتطبيقه على الأدب الانجليزى ، لأنه يحدد الصلة بين تولستوى ودوستويفسكى وفن الرواية فى جملته • على أن مثل هذا الحكم اذا تأملنا طبيعته سنرى عدم امكان برهنته • فلهل يبدو مقبولا • لاذنا • فحسب • وتوأم الروح التى نشعر بها عند الاشارة الى هوميروس وشكسبير هى والروح التى نشعر بها فى حالة تولستوى ودوستويفسكى • قياستا لجمع فى حديثنا بين الاليادة (لهوميروس) والحرب والسلام (لتولستوى) وبين الملك لير (لشكسبير) والاخوة كارامازوف (لدوستويفسكى) • فالأمر اذن يتسم بالبساطة والتعميد مما • على اننى اكرر القول بأن مثل هذا الحكم لا يخضع لأى برهان عقلى • فليست هناك وسيلة يمكن تصورها لاثبات خطأ من يضع رواية مدام بوفارى فى منزلة أسفى من أنا كارينا ، أو من يرى صلاحية مقارنة رواية السفراء لهنرى جيمس من ناحية المكانة والسمو برواية المسوس لدوستويفسكى ، أو لاثبات افتقار الناقد « للأذن » ، التى تساعد على ادراك بعض المقامات الموسيقية الأدبية الأساسية • غير أن مثل هذا الصمم النغمى • لا يمكن التغلب عليه اعتمادا على الحجج المنطقية • (فهل هناك من كان قادرا على اقناع نيتشه - وهو من أرجح العقول التى تناولت الكلام عن الموسيقى - بأنه قد زل وأخطأ عندما اعتبر بيزيه أعظم من (فاجنر) ؟! • وعلاوة على ذلك ، فليس هناك ما يدعو الى الأسف • لتعذر برهنة الأحكام النقدية • فلما كانت هذه الأحكام قد خلقت مازقا للفنانين ، وقدر للنقاد التعرض لجانب من مصير كاسانديرا (٤) ، لأنهم عندما يرون الأشياء فى صورة أوضح ، فانهم لا يملكون الوسائل التى تساعد على اثبات صحة رأيهم ، وأنهم بحاجة الى تصديق ما يقولون • ولكن كاسانديرا كانت على صواب •

ومن ثم فدعونى أؤكد اقتناعى الذى لا يتزعزع بأن تولستوى ودوستويفسكى يحتلان الصدارة بين الروائيين • فهما يتفوقان من ناحية

(٣) Aspects of the Novel : E. M. Forster (نيويورك ١٩٥٠)

(٤) كاسانديرا فى الأساطير اليونانية هى ابنة بريم • ولم يذكر هوميروس أى شيء عن انصافها بالقوة • ووصفت بأنها كانت أجمل بنات بريم ، وأنها أول من رأى جلفان حكشور ، بعد اعانتة الى دارة •

شمولية رؤيتهما والقدرة على تجسيم هذه الرؤية • ولعل لونغينوس كان قادرا على التحدث عن الجلال • ولقد امتلك تولستوى ودوستوفسكى ناحية القدرة على استعمال كلمات اللغة فى انشاء « وقائع » تجمع بين التأثير الحسى والتشخيص ، وان كانت منقسمة فى خضم الحياة واسرار الروح • ان هذه القدرة هى التى اركز عليها هاتيو ارنولد عند اختياره « لاسمى شعراء العالم » ، بيد أنه بالرغم من تفرد أدبيتنا من ناحية اتساع الأبعاد التى تبين لنا عندما نذكر رقعة الحياة التى جمعت بينها روايات مثل الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعت والجريمة والعقاب والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف ، فاننا سندرك كيف حقق تولستوى ودوستوفسكى التكاملا لازدهار الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر • ان هذا الازدهار الذى سابعث أحواله فى هذا الفصل الاستهلاكي قد يبدو أنه يشل جانباً من جوانب الانتصار فى تاريخ الادب الغربى • أما الجانبان الآخران فيخصان عهد الدراميين الاثينيين وأفلاطون وعصر شكسبير • ففى هذه الحالات الثلاث خطا العقل الغربى خطوة الى الأمام وسط الظلمات اعتمادا على حدوسه الشعرية • وفيها تجمع جانب كبير من النور الذى توافر لنا عن طبيعة الانسان •

ولقد ألفت كتب أخرى وسيؤلف العديد من الكتب عن الحياة الدرامية والدور الأسمى لتولستوى ودوستوفسكى وعن مكانتهما فى تاريخ الرواية ودور أرائهما فى السياسة واللاهوت فى تاريخ الأفكار • وبعد أن تضحيت روسيا واعتنقت المذهب الماركسى حتى بشت أشبه بالامبراطورية ، فاننا أصبحنا مرغمين على تذكر الطابع النبوى للفكر عند تولستوى ودوستوفسكى • غير أن الحاجة تدعو عند تناول هذه المسألة الى اتباع نظرة تجمع فى ذات الوقت بين زيادة الضيق والوحدة • فلقد مر ما يكفى من وقت بحيث أصبحنا قادرين على ادراك عظمة تولستوى ودوستوفسكى من منظور التقاليد العظمى • ولقد طالب تولستوى بأن تقارن أعماله بأعمال هوميروس بعد أن تفوقت آيتاه : الحرب والسلام وأنا كاريننا على رواية جويس فى تجسيمها لبعث صورة الملحة ، وفى إعادة احيائها فى عالم الأدب للتناسق اللونى والأساليب السردية. وأشكال الافصاح التى تضاهل استعمالها فى عالم الشعر الغربى بعد عصر ميلتون • ولكن البحث عن لماذا حدث هذا ؟ ، وتبرير الباحث للمكانة النقدية لتعرفه المباشر وغير التجانس للمعاصر الهوميرية فى الحرب والسلام يحتاج الى قراءة تصنف بشئ من الرقة والدقة • وفى حالة دوستوفسكى هناك حاجة متشابهة الى نظرة أكثر تدقيقا • فلقد اعترف بوجه عام ان عبقريته كانت ذات منحنى درامى ، وباتصافه فى مجالات هامة بأنه كان أعظم من جمعوا بين النظرة الشمولية والمزاج الدرامى الفطرى منذ شكسبير (وهذه مقارنة ملح اليها دوستوفسكى ذاته) • غير أنه لم يتيسر تتبع أوجه القرابة العديدة بين

تصور دوستوفسكى للرواية وتقنيات الدراما الا بعد نشر وترجمة عدد لا بأس به من مسودات دوستوفسكى ومذكراته - وهى مراجع سوف أستعين بها على نطاق واسع - فلقد تعرضت فكرة المسرح - كما حددها فرانس فيرجوسن - لحالة من التدهور الحاد بعد ظهور مسرحية فاوست لجوته ، اذا قصرنا كلامنا على التراجيديا - وبدا التسلسل الذى يردنا من حيث أوجه القرابة التى يمكن ادراكها ، الى استيغولوس وسوفوكليس وأورييد ، وكأنه قد تعرض للتصدع - بيد أن رواية الاخوة كارامازوف لها جذور عميقة تمتد الى عالم الملك لير - وبوسعنا أن نلاحظ فى الرواية عند دوستوفسكى الاحساس المأساوى بالحياة على النحو العتيق فى صورة مستحدثة تماما ، ومن ثم يمكن وصف دوستوفسكى بأنه أحد عظماء الشعراء التراجيديين .

كثيرا ما تستبعد شطحات تولستوى ودوستوفسكى من نظريات السياسة واللاهوت ودراسة التاريخ باعتبارها من شواهد شلغز المبقرات أو باعتبارها أمثلة لما يصيب العقول الكبيرة من فقدان للبصيرة - وعندما حدث انبثاء جاد الى هذه الجوانب فطن الباحثون الى وجوب التفرقة بين دور الفيلسوف ودور الروائى - غير أنه فى الفن الناضج ينظر الى التقية والميتافيزيقا على أنهما مظهران لوحدة واحدة - فعند تولستوى ودوستوفسكى - كما نستطيع أن نفترض - وعند دانتى ، الشعر والميتافيزيقا والنزوع نحو الابداع الأدبى ونحو المعرفة المنهجية يمان بالتناوب ، وإن كانا يبدوان كاستجابة غير منفصلة لضغوط التجربة - وهكذا انصهرت الخواطر اللاهوتية ورؤى الصالح عند تولستوى فى رواياته ، وحكاياته ، فى بوتقة الايمان والاقتناع ، ومن ثم يمكن وصف رواية الحرب والسلام بأنها قصيدة تاريخية ، ولكنها تمثل التاريخ بعد تسليط الضوء عليه من زاوية خاصة ، أو بمعنى أصح ، بعد رؤيته من خلال التصميمة التى أضفتها عليه حتمية تولستوى - وبالمثل فإن بويتقا الرواية والأسطورة الخاصة بالمسائل الانسانية التى قدمها تبدو مستساغة لفهمنا - ولم يلتفت الى ميتافيزيقا دوستوفسكى الا فى وقت متأخر ، ودرست دراسة وثيقة ، واتضح أنها تمثل ارحاضات للمذهب الوجودى الحديث - غير أنه لم يبدل الا القليل من الجهد لفهم كيفية التفاعل بين الرؤى المسيائية والخاصة بسفر الرؤى والصيغ الفعلية لحرفة تأليف الرواية - فكيف اقتضت الميتافيزيقا الأدب ؟ وما الذى حل بكليهما عندما حدث ذلك ؟ - وسنخصص الفصل الأخير من الكتاب لهذا الموضوع ، كما تمثل فى ووايات مثل أنا كاريننا والبثم والممسوسم والاخوة كارامازوف .

ولكن ما الذى دفعنى الى الجمع بين تولستوى ودوستويفسكى ؟ والرد على ذلك اننى اسمى لبحث منجزاتهما ، وتحديد طبيعة عبقريتهما من خلال ما بينهما من تباين . ولقد كتب الفيلسوف الروسى بردييف يقول : « بالاستطاعة تحديد نمطين ونموذجين للروح الانسانية . فهناك نموذج يميل الى روح تولستوى ، ويميل نموذج آخر الى دوستويفسكى (٤) » . وثبتت التجربة صحة هذه النظرية . ويوسع القارىء ان ينظر اليهما على انهما سيدا الرواية ، يعنى باستطاعته ان يكتشف فى رواياتهما التصوير الوافى الفاحص للحياة . غير أنك اذا ألححت عليه وازددت اقتربا منه ستراه يختار بينهما . فاذا أخبرك أيهما يفضل ولماذا ، سيكون بمقدورك - كما اعتقد - أن تنفذ الى أعماقه ومعرفة كنه طبيعته . والاختيار بين تولستوى ودوستويفسكى ينبىء بما سيصفه الوجوديون بالانزمام ، لانه يلزم الخيال بالمفاضلة بين تفسيرين متعارضين متعارضاً جذرياً لمصير الانسان . فاذا استشهدنا ببردييف مرة أخرى سنراه يقول ان تولستوى ودوستويفسكى يمثلان « خلافا لا حل له » يقف فيه تصوران رئيسيان للوجود كل منهما فى مواجهة الآخر . وتمس هذه المواجهة بعض التناقضات السائدة فى الفكر الغربى التى تمتد جذورها الى محاورات افلاطون ، وان كانت ذات صلة وثيقة على نحو مأسوى بالحرب الأيديولوجية الدائرة فى عصرنا . فالاتحاد السوفيتى يطبع سنويا ملايين النسخ من روايات تولستوى ، ولكنه لم يصدر كتاب المأسوس لدوستويفسكى الا فى عهد قريب .

ولكن هل تصح المقارنة بين تولستوى ودوستويفسكى ؟ وهل يزيد تخيل حدوث حوار بين عقليتهما ودراية كل منهما بالآخر عن أكثر من مجرد خرافة من صنع مخيلة الناقد ؟ ان العوائق الأساسية لمثل هذا التوسع فى المقارنة ترجع الى الافتقار الى المادة والتفاوت فى درجة ما هو متوافر منها . فحسباً لم تعد فى حوزتنا الاسكتشافات التى رسمت لمحنة انجبارى ، ومن ثم فليس بمقدورنا المباشرة بين ميكلائيلو ودافنشى عندما شغلا بالتنافس على الاختراع . غير أن الوثائق المتعلقة بتولستوى ودوستويفسكى وفيرة . فنحن نعرف كيف نظر كل منهما للآخر ، وماذا عنت آنا كاريننا لمؤلف الأبله . وفضلاً عن ذلك ، فاننى أشك فى وجود أى تلميح مجازى أو رمزى للمواجهة الروحية بين دوستويفسكى وتولستوى فى رواياته الروائية . فلم يكن بينهما أى تنافر فى المكانة . اذ كان الاثنان من المردة . ولقد كان القراء فى أواخر القرن السابع عشر هم - فيما

A. Neville L'Esprit de Dostoevski : N. A. Berdiaev (٤) ترجمة

باريس ١٩٤٦ : ٠٠

يحتمل - آخر من رأى شكسبير كشخصية تصلح للمقارنة بأقرانه من مؤلفي الدراما ، ولكنه يحتل الآن مكانة مرموقة في تقديرنا . ونحن عندما نحكم على مارلو أو جونسون أو ويست ، نضطر الى النظر اليهم من خلال منظار رمادى يحجب عنا نور الشمس الساطعة (يقصد شكسبير) ، ولكن هذا الرأى لا يصحح عن تولستوى ودوستوفسكى . فهما يزودان مؤرخ الأفكار والنقاد الأدبى بحالة من حالات الاقتران الفذة كالتى تصادفها فى الكواكب المتجاورة المتساوية فى حجمها ، التى تتعرض للاضطراب من تأثير مسار كل منهما على مسار الآخر ، انهما يستمعيان على أية مقارنة .

وعلاوة على ذلك ، فلقد كانت بينهما خلفية مشتركة . فتصورهما لله وخواطرهما فى النواحي العملية من المتعذر التوفيق بينهما ، ولكنهما كتبنا بنفس اللغة وفى نفس اللحظة الحاسمة فى التاريخ . ولاحت بعض مناسبات كادا يقتربان فيها من اللقاء ، ولكنهما فى كل مرة كانا يتراجعان خشية من حدوث بعض الهواجس المنذرة ، ووصف الناقد ميرشوفسكى الذى عرف بأرائه الهوائية التى لا يوثق بها - وإن كان من الشهود الذين يساعدون على الاستنارة - تولستوى ودوستوفسكى بأنهما أكثر الكتاب تمارضاً :

« لقد قلت متمارضين ، ولم أقل متباعدين ، لأنهما طالما التقيا مثلما تتلاقى الأطراف البعيدة (٥) » .

وسيتسم الكثير مما سيجي فيما بعد فى هذا الكتاب بالميل نحو التقسيم فى محاولة للفرقة بين الشاعر الملحمى والشاعر الدرامى وبين العقلانى وصاحب الرؤى ، والمسيحي والوثنى . بيد أن هناك مساحات من التشابه وأوجه القرابة بينهما ، بحيث بدا الخصام بين طبيعتهما وكأنه بالغ التطرف ، وسابداً الكلام بعد أن أوضحت هذه النقاط .

٢

أولاً : هناك الضخامة ورحابة الأبعاد التى صالت فيها عقيرتهما وجالت ، إذ تتميز روايات الحرب والسلام وأنا كاريننا والبست والأبله والمسوس والأخوة كارامازوف بطولها المفرط . أما موت إيفان البتش لتولستوى ورسائل من العالم السفلى لدوستوفسكى فانها قصص طويلة أو نوفيلات (يوضح ثلاث نقاط فوق الفاء) تقترب من الشكل الكبير .

Tolstoy as Man and Artist : D.S. Merzhkovsky with an essay on Dostoyevski . (لندن ١٩٢٧) .

ونحن نجنح الى استبعاد هذه الحقيقة ونصفها بأنها من المصادفات باعتبارها من الملاحظات العابرة العابرة . بيد أن طول الرواية عند تولستوي ودوستويفسكي كان ضرورة لازمة من أجل الأهداف التي سعى الأديبان لتحقيقها . إنها خصيصة مميزة لرؤياهما .

ومشكلة حجم العمل الأدبي مراوغة . غير أن الاختلاف في الطول فحسب بين مرتفعات وزرنج ومويي ديك ليلفل ، وبين الآباء والأبناء لتورجنيف وأوليزس يدفعني الى الانتقال من النقاش حول التباين في التقنية الى ادراك ما هناك من اختلاف كامن في الاستطابعا والمثل . فحتى اذا اكتفينا بالنظر في الأنماط الأطول من الروايات النثرية ، فاننا سنرى هناك حاجة الى التفرقة . ففي قصص توماس ولف أثبت طول القصة مدى ما فيها من حيوية وامتلاء ، والاختلاف في التحكم في المادة الوفيرة ، والتفكك وسط المجزآت المدهشة للغة . واتصفت رواية كلاريسا بفرط طولها ، لأن صسمويل ريتشاردسون كان يترجم البناء المملء بالأحداث والمفكك الأوصال الذي يرجع الى تقاليد البيكارسك (*) الى لغة جديدة ومفردات مختلفة تناسب التحليل النفسي . ونحن ندرك عندما نتأمل الأشكال الهائلة لمحوي ديك (ليلفل) ليس فقط التوافق الكامل بين الموضوع وأسلوب تناول ، وانما أيضاً أسلوباً في السرد يرتد الى سيرفانتس . انه فن الاستطواد . وتصور « الرومان فليق » (**) وقصص السرد التاريخي المتعددة الأجزاء لبلزك وزولا وبروست وجيل رومان القدرة الكامنة في الاسهاب والإطالة في جانبين : الأول - الإيحاء بالروح الملحمية ، وكوسيلة لنقل الاحساس بالتاريخ . ولكن حتى في نطاق هذه الفئة (التي برع فيها الفرنسيون) ، فان علينا أن نفرق بين الصلة بين الروايات المستقلة في الكوميديا الانسانية (لبلزك) التي لا تمد بأي حال هي يعينها الصلة بين الأعمال المتتابعة في سفر مارسيل بروست (البحث عن الزمان المفقود) .

فإذا تأملنا في الاختلاف بين القصائد الطويلة والقصائد القصيرة ، سنرى أن ادجار آلان بو قد رأى احتمال ضم النوع الأول بعض فقرات مطبوعة مملّة واستطرادات وجمل غامضة دون أن يفقد هذا النوع مميزاته الأساسية . ومع هذا ففي مقابل ذلك ليس في مقدور القصيدة الطويلة تحقيق الهدف البعيد عن الوهن : التماسك الذي تتميز به القصيدة الليريكية

(*) من الكلمة الإسبانية *Picaro* بمعنى اللاق وقصص هذا فئة الرومانسات التي تتناول حياة اللاتين والأوغاد .

(***) *Roman-fleuve* مسلسل متواصل من القصص ، قد تكون كل منها متكاملة في ذاتها . ومن أشهر حورها المسلسلات التي تدور حول الحياة الروحية لخصيصة واحدة كما هو الحال في رواية جان كريستوف لرومان رولان .

القصيرة • وليس بإمكاننا تطبيق نفس القاعدة على القصة الثرية • ويرجع الاختلاف الذي صادفه دوس بأسوز الى كونه اخفاق تفاوت • ومن جهة أخرى ، فقد جاء تشابك الأحداث محكما في دورة قصص بروسست وأيضا في النضنة المتألقة التي أبدعتها مدام دي لافايت : الأميرة دي كليف •

ولوحظت جسامه حجم روايات تولستوى ودوستوفسكى من البداية • وتعرض تولستوى للوم ، وما زال يوجه له اللوم الى الآن للفقرات الفلسفية المحشورة في رواياته ، ولاستطراداته الوعظية ولمزوجه الملحوظ عن تقديم موضوع روائى أو فكرة روائية ذات نهاية • وشبه هنرى جيمس هذه النوعية بالوحوش الجسدية المفككة الأوصال • وحدثنا النقاد الروس عما اتصف به روايات دوستوفسكى من طول مفرط ، والذي يرجع غالبا الى أسلوبه المجهد والسعى نحو التائق وتردد الروائى حيال شغوه ، ولأنه كان يكتب وكأنه يعمل حساب ما سيتقاضاه من أجر عن كل ورقة يكتبها • وتمكس رواية الأبله ورواية المسوس مثل نظائرها في العصر الفيكتورى اقتصاديات المسلسلات • وكثيرا ما أرجع القراء في الغرب الفضفضة عند العلمين الكبيرين الى كونها سمة روسية تناظر على نحو ما الضخامة الجغرافية لروسيا • وإياها من فكرة حمقاء ، لأنها تتناسى مثلا عليا في الإيجاز مثل بوشكين وليرمنتوف وتورجينييف •

ولو تأملنا هذه الناحية سيتضح لنا أن الاسهاب قد بدا لتولستوى ودوستوفسكى علامة دالة على التحرر ، الذى تميزت به حياتهما وشخصيتهما ، وأيضا نظرتهم لفن الرواية • فكان تولستوى ينشئ أحداث رواياته على لوحة كبيرة تتناسب مع ضخامة بنيانه وتوحى بوجود صلة بين تكوين الزمان في الرواية وانسياب الزمان في حركة التاريخ وتمكس الجسامه عند دوستوفسكى أمانته في ذكر التفاصيل والنظرة الشماملة التى تحيط بما لا حصر له من دقائق الايماءات والأفكار التى تراكمت وتضاعفت وتلاحمت لصنع الدراما •

وكلما تمعنا فيما حققه الروائيان ازداد ادراكنا مدى التزام أعمالهما على إنجازهما بنفس المييار •

ومن المعروف أن تولستوى قد اشتهر بحيوية فائقة وقوة جسدية شبهت بقوة الدب • وعرف أيضا ببطولاته وقوة شكيته وقدرته على التحمل ، أى يفرط الحيوية والمثابرة • وصوره معاصروه من أمثال ماكسيم جوركى كقول يصول ويجول ويلب على الأرض في جلال يذكرنا بالمصور الفائرة ، وبدا حتى في شيخوخته في مظهر قريب من الفانتازيا وبخاصة في خراطره الغامضة التى وصفت بالزندقة والابتعاد عن المسيحية التقليدية • فعندما اقترب من عقده التاسع كان ما زال محتفظا بمظهره

المهيبة ، واستمر يكبد ويجتهد حتى النهاية دون أن ينحني محتفظا بروحه العدوانية والأوتوقراطية • وكانت طاقات تولستوى قد بلغت مرحلة شعر فيها بالعجز عن التحليل أو إبداع أعمال فنية ذات أبعاد كبيرة • وحينما يقتحم تولستوى إحدى الحجرات أو يتناول أى شكل أدبي فإنه يذكرنا بأحد المردة الذين يحاولون المسحول من بوابة بنيت على مقاس الأديبين وحدهم • ولتولستوى مسرحية من ستة فصول تدور حول إحدى الجماعات الدينية (*) التي هاجرت من روسيا إلى كندا ، واعتمدت في تحويلها على الجمالة التي حصل عليها تولستوى كمقابل لروايته البعث • وكانت تستعرض نفسها عارية وسط العواصف الثلجية وشرعت في حرق أكوام المحاصيل في تحد ومرح •

وتتضح لنا قوة نزعته الخلاقة في كل مناسبة من حياة تولستوى ، سواء أكان ذلك في أندية المقامرة أو رياضة صيد الدببة ، أو زيجته الخصيبة الباصفة أو في المجلدات التسعين من أعماله المطبوعة ، واعترف لورنس لغورستر (وكان هو بالذات من شياطين الأدباء) : « بأنه من الميثوس منه التصارع مع تولستوى الكثير الشبه باصافة الأمس التي هبت علينا من الشرق والتي أغرقت أعيننا بالدموع عندما واجهناها وشعرنا في ذات الوقت باصابة أحاسيسنا بالشبل (٦) » •

لقد أعيدت كتابة أجزاء ضخمة من كتاب الحرب والسلام سبع مرات ، وتنتهى رواياته تولستوى ، وكان الكاتب العظيم قد أنهاها مجبرا ، وكان ضغوط الإبداع ، أى النشوة السحرية المنبعثة من إعادة تشكيل الحياة بالاعتماد على الكلمات لم تستنفد طاقاتها • وكان تولستوى يعرف « عتولته » ، ويتفاخر بنفض دماثة وسرعة ضيحه • وفي بعض الأحيان واللحظات التي شعر فيها بإمكاناته البطريكية ، تشكك في معنى الموت ذاته ، وعجب من صحة ما يقال عن أن الموت حق وأمر لا مندوحة عنه • وغنى عن البيان أن ما قصده آتلف كان موته هو بالذات • فلماذا يتوجب عليه أن يموت ما دام يشعر بوجود ينابيع داخل جسمه لم تتدفق بعد ؟ ومادام وجوده وحضوره مازال مرغوبا - بالحاج - من الحجاج والأتباع الذين يقدون من كل حلب في المعمورة إلى ياسنايا بوليانا (*) ؟ ولعل نيقولاس فيدوروف أمين مكتبة متحف رومانسيف كان محقا في التشديد على فكرة وجوب البعث الكامل للموتى بالمعنى الحرفي • فلقد قال

Dukhobors.

(*)

(٦) رسالة من T. E. Lawrence إلى E. M. Forester في ٢٠ فبراير

١٩١٤ (رسائل لورنس - نيويورك ١٩٣٩) •

(**) اسم القرية التي امتلكت فيها أسرة تولستوى ضيعة كبيرة •

تولستوى : « اننى لا أشارك فيدوروف فى جميع آرائه » ولكن لا يخفى أن
الفكرة قد استهوتته !

وكثيرا ما يشار الى دوستويفسكى كمثل مبين • فلقد اتفق النقاد
وكتاب السبر على اختياره كمثل فريد لقمة المبدعين الذين ارتبط ابداعهم
بالإصابة بمصائب نفسى • وتتميز هذه النظرة بالصور التى تتداعى عادة
مع سيرته كسجنه فى سيبيريا ومرض الصرع وحرارة حرمانه ، ومسلسل
الأوجاع الشخصية التى نراها تتخلل جميع أعماله وأيام حياته • وتأكدت
هذه النظرة من اساءة قراءة توماس مان الذى فرق بين جوته وتولستوى
اللذين كانا يتمتعان بصحة تماثل صحة أبطال أوليمبيا وحالة المرض التى
تعرض لها كل من نيتشه ودوستويفسكى •

وفى الحق لقد وهب دوستويفسكى قوة خارقة وقدرة على التحمل
مصحوبة بقدرة مرنة هائلة وبنيان متين يذكرنا بأقوى وحوش خرافات
الأساطير • وساعدت هذه الصفات على حمايته أثناء فترات التطور فى
حياته الشخصية ، وتخيله للجحيم الذى تعرضت له الشخصيات التى
ابتدعها • ولاحظ جون كوبرى وجود جوهر فى طبيعة دوستويفسكى « يتميز
بالخفاء والتصفوف يساعد على الاستمتاع بالحياة على طريقة الاناث ،
أى حتى أثناء توجسه من الحياة (٧) » • وأشار الى « طلفح قوة الحياة »
التي ساعدت الرواى على مساهرة أبطال مبدعاته حتى عندما بلغت حالة
عوزه للمادى الذررة ، أو عندما كان يشعر بمتفصات العلة • كما يفرق
كوبرى فى آخر الأمر بين البهجة التى اعتدى اليها دوستويفسكى حتى فى
لحظات ضيقة ، والتي لا يصح أن توصف بأنها دليل ماسوخيته (وإن كانت
هناك ماسوخية فى مزاجه) • فقد رأى أن هذه الحالة قد نبعت بالأحرى
من اللذة البدائية الماكرة التى تشعربها نفوس البدائيين من العناد • لقد
كان دوستويفسكى يميل فى جحيم خال من النيران (*) •

لقد استمر حيا بعد التجربة الموجهة لتنفيذ حكم الإعدام الذى لم يتم
وواجه جماعة ضرب النار • وفى الحق لقد استطاع دوستويفسكى أن يحول
ذكراه لهذه الساعة المريعة الى تمويته لقوة التحمل ومصدر دائم للإلهام •
واستطاع الاستمرار فى الحياة بعد ما تعرض له من عذاب أثناء فترة
تنفيذ الحكم بالأشغال الشاقة فى سيبيريا ، وألف قصصه ورواياته
الجسيمة ومقالاته الجدلية وهو فى حالة معاناة مالية وسيكلوجية لملها
كانت قادرة على ازهاق روح أى انسان يتمتع بحيوية أقل من حيويته •
ووصف دوستويفسكى نفسه بأنه كان يتصف بعناد أقرب الى طباع القطط

(٧) Dostoevski : John Cowpy... (لندن ١٩٤٦)

white heat.

(٨)

فى مواجهة الشدائد وتقلبات الحياة • ولقد أمضى أيام حيواته التسع وهو يعمل بكامل طاقته سواء صح ما يقال - أو لم يصح - بأنه كان يمضى الليل فى لعب الميسر أو ساهرا يصارع المرض ، أو متسولا باحثا عن فاعل خير يرضى تسليفه بعض المال •

ولا بد أن ننظر الى حالات الصرع التى أصابته فى مثل هذا الضوء • وما برحت باثولوجيته وأسباب « المرض القفس » (الصرع) الذى ابتلى به محاطة بالغموض • والقليل الذى نعرفه عن مواعيد النوبات تصعب علينا قبول نظرية فرويد التى تربط برباط على بين أول نوبة أصيب بها ومقتل أبيه • أما تصور الرواى دوستوفسكى للصرع فمتناقض وملء بالخفايا وغارق فى بعض المؤثرات الدينية • فلقد رآه كتجربة قاسية ومذلة ، ورآه أيضا فى ذات الوقت كمنحة روحانية يستطيع المراه الاستعانة بها لبلوغ لحظات من الاستنارة القريبة من المعجزة وحدة البصيرة ، وصورت كل من الحكاية التى رواها الأمير مويشكن فى رواية الأبله والحوار الذى دار بين شاتوف وكيريلوف فى المسوس نوبات الصرع كتجسيم لتجربة شاملة وكوخزات جاءت من الخارج من القوى الخارجية المركزية المجهولة تماما • ففي لحظات النوبة تتحرر الروح من قبضة الحواس التى تقيدها • ولم يرد أى ذكر يوحى بأن دوستوفسكى قد جعل الأبله يأسف لما يصيبه من هذه البلايا المقدسة •

ولا يستبعد وجود صلة مباشرة بين مرض دوستوفسكى وقدراته العصبية الغدة ، ولعلها قد ساعدت على انطلاق طاقاته المتعددة • ولقد شخصها توماس مان « كنتيجة لفيض الحيوية وتفجر نجم عما يتمتع به من رصيد صحى قوى » (٨) ، وليس من شك أن هذا التفسير يصلح كفتح لطبعة دوستوفسكى : «الرصيد الصحى القوى» ، وتسخير المرض كوسيلة لشحن حدة بصيرته وإدراكه • وفى هذا المقام يجوز الاستعانة بمقارنة دوستوفسكى بنيتشه • فدوستوفسكى يصور نوعية الفنانين والمفكرين الذين عاشوا فى خضم المعاناة الفزيائية التى يمكن تشبيهها ببقية محلاة بزجاج متعدد الألوان ، ويرون من خلالها الواقع فى صورة مضخمة • وهكذا يوسعنا مقارنة دوستوفسكى بپروست أيضا ، الذى حول نوبات الربو التى أصيب بها الى جدار لحماية محراب فنه • وبالتقدير كذلك مقارنته بجويس الذى تغذت أذنه من فقدانه للابصار ، فأنصت الى صوت الظلمة وكأنها قوقعة بحرية •

Dostojewski - Mit Maassen Neue Studien : Thomas Mann (٨)

(استكمل ١٩٤٨)

قال ميشروفسكى : « ان صحة تولستوى وصحة دوستوفسكى
تنشابهان فيما تحلان من علامات خلاقة متضادة ، وان كانتا غير بعيدتين
كل منهما من الاخرى او غريبة عنها » .

واسر لورنس الى ادوار جارنيت (والدكونستانس جارنيت مترجمة
كتب تولستوى ودوستوفسكى الى الانجليزية) بالقول (٩) :

« هل تذكر ما اخبرتك عنه ، وعن جمعى وفا كاملا من الكتب
الجميصة (الطيتانية) اى التى تتميز بسمو روحها او بتساميها وجلالها ،
كما كان لونيغينوس يقول ، وان هذه الكتب تتضمن كتاب زرادشت
وكارامازوف وموى ديك » .

وبعد ذلك بخمس سنوات ، اضاف الى هذه القائمة كتاب الحرب
والسلام . انها كتب جميصة . اما الميزة التى ابرزها لورنس لليمان فى
ضخامة مظهرها الخارجى ودورها الكبير فى حياة مبديها .

بيد أنه من المتعذر ادراك الخصائص المميزة النفسية لفن تولستوى
ودوستوفسكى فى فراغ - اى كيف استعاد هذا الفن لعالم الادب علما
كاملا من المعانى فقدته بعد تدهور الشعر الملحمى والدراما المأسوية . كما
أنا لن نستطيع حصر انتباهنا فى الروس وحدهم حتى بالرغم من جنوح
فريچنيا وولف الى الفك « فيما يقال عن وصف كتابة آية قصة بأنها
مضحية للوقت لأنه من الواجب الاكتفاء بما كتبه هذان الصلافان » (١٠) .
وقبل أن اشرع فى فحص أعمال تولستوى ودوستوفسكى فى ذاتها أود
أن أتوقف هنيهة للتحدث عن فن الرواية والمزايا الخاصة للرواية الروسية
والرواية الأمريكية فى القرن التاسع عشر .

٣

بزغ التقليد الأساسى للرواية الأوروبية من نفس الأوضاع التى أدت
الى انحلال الملحة وتدهور الدراما الجادة . وشحن الروائيون الروس من
جوجل الى جوركى أعمالهم الفنية بشخصيات تمثل سداجة من يحيون
بمنأى عن المواقف الملتهبة للأنبياء ، وتمثل أيضا بعض الأحداث العارضة
التي توهم بالمبقرية ، وتكشف عن وحشية الحدود القصوى من

(٩) رسالة من T. E. Lawrence الى Eduard Garrett فى ٢٦ أغسطس
١٩٢٢ .

The Common Modern Fiction : Virginia Wolf (١٠)
• (Reader ١٩٢٥)

الاستبصارات وشاعرية المعتقدات • وأسفر ذلك عن ظهور الرواية النثرية كشكل أدبي منافس بلغ حدوداً قصوى لم تبلغها الملحمة والدراما • وقد يقول بعضهم أنها قد تفوقت على هذه الأشكال الفنية العتيقة • ولكن تاريخ الرواية لا يتصف باستمراريته الممتدة • فما حققه الروس في هذا الشأن قد أدرك كاختلاف حاد عن الاتجاه الأوربي السائد ، بل ومتعارض معه • فلقد تعرضت تقاليد هذا النوع الفني — كما تمثل ابتداءً من دانييل ديفو حتى فلوير لتغيير حاد من قبل الأساتذة الروس للرواية • وجدت شيء مماثل عند الأمريكيين : هو ثورن وملفيل • ويرجع ذلك إلى أن هذه التقاليد قد بدت للواقعيين في القرن الثامن عشر مصدر قوة • أما في عهد مدام بوقاري فقد بدت هذه التقاليد كعبود • فكيف كانت هذه التقاليد ، وكيف ظهرت للوجود ؟

علينا أن نذكر أن القصيدة الملحمية في صيغتها الطبيعية كانت تخاطب جماعة من المتلقين الذين يرتبطون بعضهم ببعض برابط وثيق • أما الدراما فعندما كانت تنبض بالحياة ، ولا تكتفى بكونها مجرد صناعة ، فإنها كانت تتجه إلى مخاطبة كيان عضوي جماعي مثل المتفرجين في المسرح • ولكن الرواية موجهة إلى القارئ الفرد الذي يحيا في غمار فوضى الحياة الفردية • إنها شكل من أشكال الاتصال بين الكاتب وبين مجتمع مشتت بالضرورة ، أي أنها عمل خلاق متخيل لكي يقرأ في الجلسات الخصوصية ، كما ذكر بوركارت (٢) • فعندما تعيش في غرفة خاصة ، وتقرأ كتاباً لنفسك ، فإنك تشعر بحالة استمتاع فني بما تقرأه من معاني تاريخية وميكولوجية • ولقد استندت هذه المظاهر استناداً مباشراً على تاريخ الرواية النثرية الأوربية وطابعها • فلقد زودتها بمتدعياتها الحديثة والمتحيزة بصير الطبقة المتوسطة ومنظورها للأحداث • وإذا جاز لنا القول بأن الملاحم الهومييرية والفريجيلية كانت أشكالاً للتخاطب بين الشاعر والأرستقراطية ، فإن باستطاعتنا أن نصف الرواية بأنها الشكل الفني الأول لعصر البورجوازية •

فلم تبزغ الرواية لمجرد كونها فن الإنسان المحب لبيئته ولحياته الخصوصية في المدن الأوربية • إذ كانت الرواية منذ عهد سرفانتس وبعد ذلك مرآة عكست فيها المخيلة الإنسانية بروحها العقلانية الواقع التجريبي • وقدمت « دون كيخوته » تحية الوداع لعالم الملحمة ، وكانت تحيتها حارة

Weltgeschichtliche Betrachtungen — : Jakob Burckardt (٢)

Sämtliche Werke IV ضمن ١٩٥٦

ومتضاربة المشاعر • ودقت رواية روبنسون كروزو لداينيل ديفو أوتادا في ساحة الأدب حدثت بها موعده ظهور الرواية الحديثة ، مثلما فعل بطل قصة ديفو (كروزو) عندما أنقذ من الفرق • ففقه درج من جاسوا بعده من الروائيين الى تحسين أنفسهم بالحقائق الملموسة مثلما رأينا في الدور المتراصة الرائعة عند بلزك ورائحة البودنج عند ديكنز والسوق التحتية للمخدرات عند فلوير ومخترعات زولا التي لا حصر لها • فعندما يكتشف الروائي آثار أقلام في الرمال ، فإنه يستنتج وجود « فرايداي » (في روبنسون كروزو) بين الشجيرات ، وليس آثارا لواحد من الجن ، كما هو الحال في عالم شكسبير ، أي آثار شبح « الاله هرقل الذي كان أنطوني يستشقه » •

والتيار السائد في الرواية الغربية تيار ثرى بالمعنى الدقيق للكلمة ، وليس من قبيل الاستخفاف بعالم الرواية • فليس بها أبليس ميلتون الذي يرفرف بجناحيه وسط الفوضى الهائلة • وعندما أبصر الأموات المسحورون في مسرحية ماكيت إلى حلب في مصفاتهم فقد بدا ذلك أمرا طبيعيا • ولم تعلم طواحين الهواء تبعد كمردة ، ولكنها أصبحت تبعد كطواحين هواء فقط • وعوضا عن ذلك ، تنحو الرواية الى تعريفنا كيف تصنع طواحين الهواء وما الذي تجنيه وكيف يبدو صوتها في ليل عاصف راعد • إذ تكن عبقرية الرواية في قدرتها على الوصف والتحليل والكشف وتجميع الينيات في الوقائع الفعلية والاستبطانات • ومن بين جميع الاعتراضات التي طرحتها اللغة ضد الواقع تبرز الرواية باعتبارها أكثر تماسكا وقطعا • فلا عجب إذا وثقت أعمال ديفو وبلزك وديكنز وترولوب وزولا وأوبروست احساسنا بالعالم والماضي • انها أبناء العم الأوتل للتاريخ •

بطبيعة الحال ، هناك أنماط من الرواية لاينطبق عليها هذا الرأي • إذ تحف بالتقليد السائد للرواية نطاقات واضحة للميان من اللامعقولات والأساطير • ومن النماذج التي تمثل التمرد ضد التجريبية السائدة الجانب الأكبر من القصص القوطية (والتي سأحدث عنها عندما أبحث عالم الرواية عند دوستوفسكي) ورواية فرانكشتين لمسن شيلي وأليس في بلاد العجائب • ويكفيها فقط أن تشير الى اميل برونتي وهوفمان وإدجار آلان بو لكي ندرك استمرار بقاء آثار قوية من العصر السابق للعلم • ولكن من ناحية رئيسية ، كانت الرواية الأوروبية دينوية في نظرتها وعقلانية في منهجها ، واجتماعية في سجاقتها •

وبعد أن تزودت الواقعية بمصادرنا التقنية ورسخت قسما ، اتسعت طموحاتها ، فسمت اعتمادا على اللغة لإنشاء مجتمعات تتماثل في تركيبها وتعقدتها وجوهرها هي والمجتمعات الموجودة في العالم الخارجي •

وانتجت هذه المحاولة (في مقام صغير) رواية ترولوب بارشستر (*) وفي مقامها الكبير الحلم الفانتازي للكوميديا الانسانية ، التي كانت كما خططها بلزاك (١٨٤٥) تهدف الى الجمع بين ١٢٧ عنوانا متمايزا ، تمثل نظيرا شاملا لفرنسا . وكتب بلزاك رسالة شهيرة (١٨٤٤) يقارن فيها بين مخططة ومنجزات نابليون وكوفير وأوكونيل : « فالأول (نابليون) كانت بينه وبين فرنسا هوية وحقق ذاته عن طريق الجيش » والثاني (كوفير) انتقل من الأرض المستندرة زوجة له ١ . والثالث (أوكونيل) جسم أحلام أمه . أما أنا فأحمل داخل دماغي مجتما كاملا ! »

وهناك نظير عصرى لطموح الفوز عند بلزاك ، « يملكه وليم فوكنر وحده » (**) .

ولكن لقد وجد من البداية في مذهب الرواية الواقعية وممارستها عنصر تناقض . فهل كان هناك تناسب بين تناول الحياة المعاصرة ، وبين ما وصفه ماتيو أرنولد « بالجديّة العظمى » ، للأدب العظيم الصادق ، وكان سير والتر سكوت يفضل الموضوعات التاريخية آملا أن يمتدّ من خلالها الى سمو الملحمة والدراما الشعرية ، والتحليق بعيدا في المكان والزمان . وتطلب الأمر مبدعات جان أوستن وجورج اليوت وديكنز وبلزاك لاثبت فترة المجتمع الحديث والأحداث اليومية على التزويد بمادة تناسب الانشغالات الفنية والأخلاقية المشابهة في مسرحها لتلك التي انتزعها الشعراء والمبلعون البراميون من كونيياتهم الباكّة . غير أن هذه المبدعات واجهت من تأثير اكتمالها وقوتها الواقعية مازقا آخر اتضح في نهاية المطاف إنه أعسر وأشدّ عنادا . فهل يستبعد أن يؤدي الاكتفاء بتسكين الوقائع المشابهة الى اكتساح الغاية الفنية ، وأن تحول دون تحكم الروائي في أشكاله الفنية . وتشتت جهوده ؟

ولقد بين أحد النقاد (***) ان الواقعيين الناضجين في القرن التاسع عشر عندما تمعنوا في القيم استطاعوا الحيلولة دون طغيان مادتهم على تكامل الشكل الأدبي . وفي الحق لقد نجحت أعظم العقليات النقدية تبصرا في العصر في ادراك خطر الاسراف في الحرص على المطابقة المطلقة للواقع . وأشار جوته وهازلتي الى أن الفن عندما يحاول أن يصوّر الحياة الحديثة بهذا غيرها يتعرض لخطر التحول لنوع من الصحافة . ولا حظ جوته في تمهيد لغاوسست أن شيوع الجرائد اليومية قد حط من

(*) Barchester Towers ألفه Anthony Trollope (١٨٠٢ - ١٨٨٢) .
Yoknapatawpha (**) انه بلاد الـ
F. R. Leavis. (***)

احساس جمهوره بالأدب • وللمفارقة - على ما يبدو - فإن الواقع نفسه أبان أواخر القرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر قد ازدادت درجة تلونه ، وجنح الى التركيز على البشر العاديين بحيوية متصاعدة • وعجب هازليت - متشككا في احتمال شعور أى انسان عاش خلال عصر الثورة الفرنسية والحروب النابليونية بالرضا عن الحاضرة المصطنعة للأدب ، وراى الاثنان (هازليت وجوته) فى شيوخ الميلودراما والقصة القوطية اجابة مباشرة على هذا التحدى ، وان كانت قد تعرضت لاساءة التصور •

واتخذت مخاوفهم شكل النبوة ، وان كانت - فى الحق - قد ظهرت قبل اوانها • فلقد أنبأت بالمآلة التى سيمانيها فلوير ، وبتداعى الرواية الطبيعية من فداحة أقال الوثائق التى حملت عليها • فقبل ستينات القرن التاسع عشر ، ازدهرت الرواية الأوروبية بفضل تحديات الواقع وضغوطه • واذا عدنا الى مثال سبق أن استشهدت به • فلقد علم سيزان العين كيف ترى الأشياء فى ضوء جديد وبعمق جديد بالمعنى الحرفى • وبالمثل فلقد أضفى عصر الثورة الفرنسية والامبراطورية النابليونية على الحياة اليومية مظهر الأسطورة وروتقها ، واثبتت اثباتا نهائيا الافتراض بأن الفنانين قادرون اعتمادا على التدقيق فى عصورهم على الاهتداء الى موضوعات ضخمة تمثل أعلى مظاهر العظمة • وزودت أحداث الفترة ما بين ١٧٨٩ و ١٨٢٠ الوعي البشرى بالمصاهرة بشئ ما من البضارة والسيوية النابضة ، وتمكن المذهب الانطباعى فى فترة لاحقة تزويد وعيه بالمكان الفزيائى بها • وزاد هجوم فرنسا على ماضيها وعلى أوروبا فى الحقبة القصيرة للامبراطورية النابليونية التى امتدت من نهر تاجوس الى الفستولا من خطوات التجربة والحاحها حتى عند أولئك الذين لم يشاركوا بأى دور مباشر فيها • فما بدا لمونتسكيو وجييون موضوعات جديدة بالبحث الفلسفى ، وما بدا للشعراء الاغسطيين والكلاسيكيين الجدد مواقف (وموثقات) منتزعة من التاريخ القديم ، تحول عنه الرومانتيكين الى تسجيح الحياة اليومية •

وبسقدورنا تجميع طائفة من الساعات الحافلة والجياشة بالانفعال لكى نبين كيف تصاعد ايقاع التجربة ذاته ، وتبدأ هذه المقتطفات بالطرفة التى تروى عن كاتل ، وكيف لم يتأخر عن مواعيد مسيرته الصباحية سوى مرة واحدة فقط لا غير عندما تلقى نبأ سقوط الباستيل الى أن تصل الى الفقرة التى روى فيها وردزورث فى مقدماته كيف سئم من نبأ موت روبسبير • وربما تضمنت هذه المقتطفات وصف جوته لكيفية ولادة عالم جديد بعد معركة فالى ورواية دى كوينسى لعربة « الرؤى » التى كانت تنحرف لينا وتحمل البرية من لندن ونشيرات عن حرب شبه الجزيرة

البريطانية • وقد تصور هذه المقتطفات هازليت على حافة الانتحار عندما سمح بسقوط نابليون في واترلو وأثناء المؤامرة التي دبرها بايرون بالاشتراك مع الايطاليين • ولا بأس من أن تختتم هذه المقتطفات ختاماً مناسباً برواية الموسيقى الفرنسي بربوز في مذكراته عن هرويه من مدرسة الفنون الجميلة وانضمامه الى الثورة ١٨٣٠ واتخاذها قيادة هؤلاء الثوار وارتجاله اعدادا لحنيا وهليا لتشييد المارسييز •

وورث الروائيون في القرن التاسع عشر احساسا متعاليا باللياقة الدرامية لمصرهم • اذ لم يعتقد العالم الذي عرف دانتون وأوسترليتزس أنه من الضروري البحث في أساطير الأساطير أو الماضي الغابر سمياً وراء خامة لرؤيتهم الشاعرية • ومع هذا ، فإن هذا لا يدل على أن الروائيين الذين يقدرون مسئولية الابداع كانوا يتناولون أحداث اليوم بطريقة مباشرة • ولكن الأصح هو أنهم اعتمدوا على رعافة مشاعرهم بأبعاد فنهم ومسحوا الى اخضاع التجارب الشخصية للرجال والنساء ممن لا يصح ادراجهم ضمن الشخصيات التاريخية « لثبو » العصر ، أو عملوا - كما فعلت جان أوستن - الى تصوير كيفية تصدى أشكال السلوك الوطنية المتينة الهادئة في وجه اندفاع العصر • وهذا يفسر الحقيقة الغريبة والهامة عن لماذا لم يستسلم الروائيون الرومانتيكيون والفكثوريون من الصنف الأول لاغراء الموضوعات النابليوية الملحوظة • وكما أشار اميل زولا في مقاله عن استئندال : لقد كان تأثير نابليون على السيكلوجية الأوربية وعلى مزاج الوعي وقهواء يعيد المرمى :

« اننى أصر على هذه الحقيقة ، لأننى لم أشهد البتة أية دواصة للتأثير الصحيح لنابليون على أدبنا • اذ كان عهد الامبراطورية عهد المنجزات الأدبية الدارجة • غير أننا لا نستطيع أن ننكر أن مصر نابليون كان أشبه بغيطة مطرقة أصابت رؤوس مصرية • فلقد تصاعد الطموح واستفحل ، واتسعت رقعة جميع المشروعات • وفى الأدب ، مثلما حدث فى كل المجالات ، اتجهت جميع الاحلام نحو خلق عوالم مترامية الأطراف ربما ضمت العالم بأسره • »

ومع هذا فلم تسع الرواية لاغتصاب ساحة الفن الصحفي وقرن التاريخ • ولعبت الثورة والامبراطورية دورا كبيرا فى خلفية الرواية فى القرن التاسع عشر ، ولكن دورها لم يتجاوز الخلفية • وعندما تحركت واقتربت من مركز الأحداث التاريخية كما حدث فى قصة مدينتين لديكنز

وفى إحدى روايات أناتول فرانس (*) فقد العمل الأدبي ذاته جانباً من النضج والتمايز . وتنبه بلزاك واستندال لهذا الخطر . فقد أدرك الاثنان الواقع كشيء ازداد استنارة وسموا من أثر المشاعر التي أضفاها نابليون والثورة على حياة الأديبين ، وانبهر الاثنان بفكرة البونابرتية فى عالم الخصوصيات وعالم التجارة ، وسعى الاثنان لبيان كيف اتجهت الطاقات التي تغيرت بعد الهزات السياسية الى إعادة تشكيل أنماط المجتمع ، وتصور الإنسان لنفسه . وفى الكوميديا الانسانية لبلزاك اضطلمت الأسطورة النابليونية بدور مركز الثقل فى تصميم الرواية وبسائرها المعماري . غير أن الامبراطور لم يظهر الا فى صورة عابرة وغير حاسمة فى القليل من الأعمال الصغيرة . وتعد روايتا استندال : دير يارم والأحمر والأسود « تنوعات » على لحن البونابرتية ، كما يبين من سمعهما لتفريع النفس الانسانية عندما تتعرض لبعض الوقائع المتخفية فى شكل أقصى مظاهر العنف والجلال . غير أنه مما له دلالة كبرى أن لا يلتقى بطل دير يارم نظرة خاطفة على نابليون الا مرة واحدة لم تزد عن رؤيا عرضية ومعتمة .

وكان دوستويفسكى الوريث المباشر لهذا التقليد . وتنبه الشعاع والنساق الروسى فياشيسلاف تطور الموقف النابليونى من بلزاك الى واستيناك عبر جوليان سوريل لاستندال حتى الجريمة . والمقاب لموستويفسكى . وتمثلت أعمق صورة « للحلم النابليونى » فى شخصية راسكولنيكوف (فى الجريمة والمقاب) . ويدلنا ما حدث من تركيز الى أى مدى اتسمت آفاق فن الرواية وإمكاناتها عندما انتقلت من أوروبا الغربية الى روسيا . وقطع تولستوى — بطريقة حاسمة — أواصر ارتباطه بالمعالجات السابقة لموضوع الامبراطورية . وفى رواية الحرب والسلام ، قدم تولستوى نابليون فى صورة مباشرة . ولم يحدث ذلك فى البداية . إذ حصل ظهوره فى أوسترليتس بعض تأثيرات من المنهج الموارب غير المباشر لاستندال (وكان تولستوى مجعبا به ايما إعجاب) ولكنه فيما بعد ويتقدم أحداث الرواية ، ظهر نابليون كاملا — كما يمكن القول . ان هذا يعكس ما هو أكثر من مجرد التغير فى تقنية السرد . انه من نتائج فلسفة تولستوى فى التاريخ ، وقربته من الملخمة البطولية . وفضلا عن ذلك فإن هذا الاتجاه ينبع عن رغبة الأديب الكبير فى الاساطة بالشخصية العملية والهيمنة عليها . وكانت هذه الرغبة قوية عنده بالذات .

(*) Les Dieux ont soif (١٩١٧) وفى من أفضل الروايات التي تناولت الثورة الفرنسية وتضمنت رأى فرانس فيها الذى تبين هو روى المبادئ لها والتصميمين من أمثال جاملان .

ولكن بعد أن انتقلت أحداث العقدين الأولين من القرن التاسع عشر إلى ذمة التاريخ ، بدأ المجد يتلاشى ويختفى من الجو . فعندما يزداد الواقع كابة وانكماشاً تنصاعه إلى السطح المازق الكامنة في نظرية الواقعية وتطبيقاتها . ففي وقت مبكر مثل ١٨٣٦ ، ذكر الفرد دي موسيه أن عهد الانبهار ، يعنى العهد الذى انتشر فيه الايمان بالحرية الثورية والبطولة النابليونية الذى الهب الخيال قد ولى وانقضى ، وحل محله حكم الطبقات المتوسطة الصاعدة ، وما اشتهرت به من ألوان باهتة وثقل مضجر ، فما بدأ يوماً ما الملحة الشاعرية للمال ورومانسية نابليونات عالم المال الذى بهر بلزك تحول إلى روتين مجرد من الآدمية تصادفه في المصارف المالية وخطوط التجميع في المصانع . فكما بين ادومند ويلسون في مقال عن ديكنز فقد حل محل رالف نيكلي وآرثر جرايد وشازلويت أمثال بكسينيف ، بل وأفزع من ذلك ، أى شخصية ميردستون . ان الضباب الكثيف المقيم على كل صفحة من صفحات المنزل الكتيب (*) يرمز إلى صفات الرياء والنفاق التى كانت تنخفي وراءه حقائق رأسمالية منتصف القرن ١٩ .

وسمى أدباء مثل ديكنز وهامنه وبودليز بتأثير النضوب أو التائب لشرق طريقهم من خلال ما تحتويه اللغة من نفاق مضمر . غير أن « الروح البورجوازية » طربت لمبقياتهم ، واحتمت وراء النظرية القائلة بعدم التزام الأدب بالحياة العملية ، وبلاستطاعة السماح له بالحرية ، ومن هنا ظهرت صورة الانفصام بين الفنان والمجتمع . انها صورة استمرت قابضة في الأدب والتصوير والموسيقى في عصرنا ، وأدت إلى « اغراب » هذه الفنون .

غير أننى لن أعنى بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى بدأت في ثلاثينات القرن التاسع عشر ، والتى أدت إلى فرض الروح التجارية البشعة القاسية عن طريق بعض القيم الأخلاقية المتشعبة . وقدم كارل ماركس تحليلاً كلاسيكياً لذلك ، أثبت فيه على حدة قول ويلسون !

« ان ما حدث في السنوات الوسيطة من هذا القرن قد بين أن هذا النظام وما أحدثه من تزيف في العلاقات الانسانية ، وتثبطه على نطاق واسع ، من الملامح الموروثة والتى لا علاج لها للبناء الاقتصادى ذاته » (٣) .

(*) Bleak House (تأليف ديكنز) بطبيعة الحال)

(٢) The Two Scrooges : Edmund Wilson (ثمان مئلات - نيويورك ١٩٥٤) .

لن أبحث في هذا المقام سوى آثار هذه التغيرات على التيار الرئيسي للرواية الأوروبية . وواجهت التحولات التي طرأت على القيم وإيقاع الحياة الفعلية نظرية الواقعية بهذا أثيرها بمأزق حرج . فهل يستمر الروائي في تمجيد التزامه بالتركيز على الجوانب المحتملة للتصديق وإعادة خلق الواقع ، بينما لم يعد هذا الواقع يستأهل إعادة الخلق ؟ ألا يترتب على ذلك انحطاط الرواية ذاتها ، وجنوح موضوعها للرتابة والزيف الأخلاقي ؟ وأحدث هذا التساؤل تمزقا داخل عبقرية فلوير . فقد ألف مدام بوفاري وفؤاده يستمر بنار باردة ، تركت في أعماقه مفارقة تصبّر الواقعية وعدم إمكان الاحتفاء إلى مخرج من مأزقها في نهاية المطاف . ولم يتمكن فلوير من تفاديها إلا في مخططة المتألق لرواية سالامبو ورواية غواية سانت أنطون ، ولكنه لم يترك الواقع في حاله وسعى مضطرا لتجميعه كله في موسوعة من التفرّز (*) . ورأى فلوير عالم القرن التاسع عشر عالما حطم رأس الحضارة الانسانية . واعتقد ليونيل ترلنج بتبصر أن انتقادات فلوير قد ذهبت إلى ما هو أبعد من المشكلات الاقتصادية والاجتماعية :

« فقد رفض بوفار ويسكوشيت الحضارة » فالمقبل الانساني قد اكتشف ما أحده ركام متراكبات منجزاته ، أي تلك التي تنصف بالتقليدية ، والتي اعتقد أنها أعظم أمجاده ، وأيضا تلك التي لا يخفى أنها جدية بالازدراء ، واهتدى إلى ادراك عدم احتمال تحقيق الصنفين لأهدافه . فكلاهما مضجر وتافه ، وأن الصرح الرحب للفكر والابداع الانساني برمه يتسم باغرابه عن الشخص الانساني » (٤) .

ولقد سار القرن التاسع عشر شوطا طويلا بعد « الفجر » الذي أعلن فيه الشاعر الانجليزي وردزورث « أن العيش في هذه الحياة نعمة كبرى » .

وفي نهاية الأمر ، تغلب « الواقع » على الرواية ، وتراجع الروائي إلى الظل ، وتحول إلى مخبر صحفي . وبالأستطاعة معرفة ما أصاب العمل الفني من التحلل بتأثير ضغوط الحقائق بالرجوع إلى الكتابات النقدية والروائية لأميل زولا (هنا سأستبعد عن كتب العمل الرائد لجورج لوكاش - وهو أحد أساتذة النقد في عصرنا في المقال الذي نشره بمناسبة مرور مائة سنة على مولد زولا) فلقد رأى زولا الاتجاه الواقعي لكل من بلزاك واستندال مثبرا للشك ، بعد أن سمح الاثنان لمخيلتهما بانتهاك حرمة

Bouvard et Pecuchet (★) سماها

Flaubert's Last Testament : Lionel Trilling

(٤)

The Opposing Self : نيويورك ١٩٥٥

المبادئ العلمية « للطبيعية » (٢) ، وشجب بوجه خاص محاولة بلزاك إعادة خلق الواقع على صورته ، بينما كان من واجبه أن يبذل قصارى جهده لتقديم بيان صادق وموضوعي عن الحياة المعاصرة :

« عندما يرغب الكاتب الطبيعي تأليف رواية للمسرح ، فإنه إذا بدأ من هذه النقطة دون وجود شخص أو بيانات ، فإن أول خطوة يعنى بها هي جمع المادة والبحث عما يستطيع أن يفعله إزاء العالم الذي يرغب في وصفه . ثم يشرح بعد ذلك في التحديث مع أهل الرأي من العارفين في هذا الموضوع ، ويجمع بيانات ونوادير وصور . غير أن كل هذا لا يكفي . وأخيرا فإن عليه أن يزور مواقع الأحداث ، وأن يمضي بضعة أيام في المسرح حتى يتعرف على أصغر التفاصيل ، ويمضي ليلة في غرفة البطة حتى يستوعب الجو بأكبر قدر مستطاع . وبعد تجميع كل هذه المادة ستكون الرواية قد شكلت نفسها بنفسها . وكل ما هو مطلوب من الروائي أن يفعله هو تجميع الوقائع في ترتيب منطقي . ولا داعي لتركيز الاهتمام على المواقف المميزة للقصة . والإمر عكس ذلك . فكلما ازدادت القصة اقترابا من الشيوع والعمومية ، ازداد اقترابها من القصة النموذجية » (٥) .

ومن حسن الحظ أن عبقرية زولا ومخيلته القوية المتعددة الألوان ودقته الفورات الأخلاقية كانت تتدخل حتى عندما كان يتباهى بتفرده « بالروح العلمية » التي تتعارض مع هذا البرنامج الموحش . وتعد روايته (٢٢) واحدة من أفضل روايات القرن التاسع عشر . فهي عظيمة في وحشية روحها الفكرة وشبكة منطلقاتها . فكما قال هنري جيمس :

« تكمن استبازية زولا في عشقه للتلاعب بالمظاهر الضحلة والبسيطة . ونحن لننكر بالطبع أنه عندما تصغر القيم ، فإن الحاجة إلى الجهد تزداد لتجميع الفتات لخلق عمل يترامى لنا في شكل كتلة واحدة متماسكة (٦) . ولكن المتاعب جاءت من ندرة المقترنين على إنجاز أعمال ذات بال ، بينما هناك وفرة من « الضحالة والبساطة » . وتحولت الرواية الطبيعية عند أصحاب النصيب المتواضع من الإلهام إلى فن مخبرين صحفيين ، وإلى

(*) هذه تجمعت مصطلح Naturalism وتعني المبالغة في اتباع قوانين الطبيعة .
ومن هنا جاء التفسير لهذه الكلمة على « الملعب الطبيعي » الذي يؤثر الكثير من اللبس .
(٢) Emile Zola ذكرها George Lukacs في كتابه Erzaelen
(Probleme des Realismus) oder Beschreiben بولدين ١٩٥٥ .

Pot-Bouille.

(★★)

Emile Zola — Henry James.

(٦)

• نيويورك (Notes on Novelists with some Other Notes) ١٩١٤ .

سبيل منهزم من النسخ المتطابقة « لتقطاعات من الحياة » محلاة بطلخ من الألوان حتى يرتفع مستواها . وعندما ازدادت وسائل الاستنساخ الشامل كالراديو والفوتوغرافيا والسينما - ثم التلفزيون في نهاية المطاف - ارتقاء وكاملا وانتشارا ، اكتشف صناع الرواية ان مكانتها قد انحطت وغدت مجرد أعمال تقتدى بهذه الوسائل وتقتفى أثرها ، أو أن عليها ترك المذهب الطبيعي .

ولكن هل يرجع هذا المآل الذي تعرضت له الرواية الواقعية (باعتبار الطبيعية مجردا أشد مظاهرها تطرفا) الى كونه نتيجة للنزوع الاجتماعي نحو البورجوازية (*) في منتصف القرن التاسع عشر ، أي لا توجد أسباب أخرى غير ذلك . وخلافا لما يقوله النقاد الماركسيون ، فإني أعتقد أن جذور هذا المآل ترتد الى ما هو أبعد من ذلك . إذ لا تنفصل المشكلة عن الاقتراضات التي قامت عليها التقاليد الأساسية للرواية الأوروبية . فمتنما التزمت الرواية في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر بالتفسير الديني أو الملماني للحياة وبالتصوير الواقعي للحياة المادية ، فإنها وضعت قيودا مفروضة سلفا على نفسها . وكان لهذا الانزمام دور فعال في فن فيلدنج لا يقل أثرا عن دوره في حالة زولا . ويرجع الاختلاف بين الحالتين الى أن زولا قد حوله الى منهج متمعد وصارم ، كما أن روح العصر قد أصبحت أقل استمدا لتقبل روح السخرية المقترة بالكياسة ، والروح الدرامية ، أي الوسيكتين اللتين استعان بهما فيلدنج لتهديب واقعيته في رواية توم جوينز .

وعندما رفضت الرواية الحديثة جميع العناصر الأسطورية والحوادث وجميع الأشياء التي لم يحلم بها هوراشيو في فلسفته (في مسرحية هاملت) ، فإنها قد ابتعدت عن المنظور العالمي الأساسي للملحمة والتراجيديا . فلقد اختصت بما نستطيع تسميته « مملكة هذا العالم » ، أي المملكة الروحية للسيكولوجية الانسانية ، كما تدرك من خلال العقل . والسلوك البشري في سياق اجتماعي . ولقد أقدم الأخوان جوتكور على تجديده معاملها عندما عرفا الرواية بأنها السلوكيات العملية . غير أنه بالرغم من شمولية هذه المملكة (وهناك من يمتنعون أن هذه المملكة هي المملكة الوحيدة التي تخضع لفهمنا) إلا أن لها حدودا ، وهي حدود مقيدة ، كما يجب أن نتعرف . ونحن نعبرها عندما ننتقل من عالم البيت الكثيب الى عالم القلمة (لكافكا) على أن نلاحظ في الوقت نفسه أن الرمز الأساسي لكافكا متصل برواية الحكمة العليا (**) لديكنز . أننا نعبرها وبذلك نوسع من رقعتها على نحو

Embourgeoisement.
Chancery.

(*)
(x.x.)

لا يمكن الخطأ في تقديره ، عندما تنتقل من الأب جوريو (**) - قصيدة يترك الشعيرة عن الأب والأبنات الى الملك لير لشكسبير ، وننتقل منها أيضا عندما نتحول من اتباع منهج زولا في كتابة الرواية الى منهج لورنس ، كما جاء في الرسالة التي استشهدت بها من قبل :

« أشعر دائما وكأنني أقف عاريا حتى تخترقني نيران الله جل جلاله . وياله من شعور مرعب ! فلا بد أن يتصف المرء بالمقالة في التدين حتى يصبح فنانا . وكثيرا ما يخطر ببالي عزيزي القديس لورنس وهو على المشواء عندما قال : أدبروني الى جانبي الأيمن يا اخواني ، فقد انكوى جانبي الأيسر بما فيه الكفاية » .

« يتعين أن يكون المرء مغاليا في تدينه » - ان هذه الجملة قد احتوت على شعور ثوري . فعلمنا أن نذكر ان التقليد العظيم للرواية الواقعية كان يتضمن القول بأن المشاعر الدينية ليست عاملا مساعدا لأي بيان ناضج شامل عن المسائل الانسانية .

لم تبدأ من أوروبا هذه الثورة التي أدت الى ظهور منجزات كافكا وتوماس مان وجويس ولورنس بالذات ، ولكنها بدأت من أمريكا وروسيا - فلقد صرح لورنس : « ان كيان الأدب الأوروبي وصلنا الى حافة حقة : الروسية والأمريكية » (٧) ، وظهرت من وراءها امكانيات ظهور موبى ديك (للفيل) وروايات تولستوى ودوستويفسكى ، ولكن لماذا أمريكا وروسيا ؟

٤

يذكرنا تاريخ الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر بصورة غمامة سديبية مندفعة ، ولها ذراعان مفتوحان على آخرهما . وفي طرفيها نرى الرواية الأمريكية والرواية الروسية تشمان نورا متالفا أبيض . وكلما اتجهنا من الخارج الى مركز الغمامة - وسيتراى لنا هنري جيمس وتوجنيف دكونراد في هيئة عنقود اتخذ موقف الوسط - سنرى مادة الواقعية قد ازدادت رقة ووهنا . والتظاهر أن أعلام النسل الأمريكي والروسي قد تأثروا في شدة عنقوتهم بالظلام الخارجي والمادة الفولكلورية المتداخلة والميلودراما والحياة الدينية .

وكان الملاحظون الأوروبيون على دواية بما يجري وراء مسار الواقعية التقليدية ، ولم يشعروا بالرضا عن ذلك ، وأحسوا بمدي ما حققت المخيلة

Le Père Goriot.

Studies in Classic American Literature — D. H. Lawrence.

(٨)

(٩)

(نيويورك ١٩٢٢)

الروسية والأمريكية في مجال التعاطف والوجدانية على نحو لم يتاح لأمثال بلزاك أو أمثال ديكنز . وعكس النقد الفرنسي - بوجه خاص - محاولات التعقل الكلاسيكي المتنغم هو دروح الاعتدال والتوازن ، فاستجاب بغير متساو مع أشكال الرؤى التي تجمع بين الاغراب والتسامي . وفي بعض الأحيان ، مثلما حدث عندما أشاد غلويد برواية الحرب والسلام لتولستوي ، كانت محاولة تمجيد الآلهة الغريبة مخضبة بالشك أو المرارة ، لأن الناقد الأوربي عندما كان يشهد بالإنجاز الروسي والأمريكي كان يلح - في ذات الوقت - إلى ما في ميراثه العظيم من عدم اكتئال . فحتى أولئك الذين بذلوا أقصى جهد لتقريب نجوم السموات الشرقية والغربية إلى الأوروبيين من أمثال بروسبير مريميه (مؤلف كارمن) وبودلير وفيكوميت دي فوج والآخرين جوتكور وأندريه جيد وغاليري ، فانهم شعروا بالأسف عندما اكتشفوا كيف جاء رد طلبة السوربون (١٩٥٧) على استفتاء قدم إليهم بوضع دوستوفسكي في مرتبة أعلى من أي كاتب فرنسي .

وعنده تأمل خصائص الرواية الأمريكية والروسية ، سعى الملاحظون الأوروبيون في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لاكتشاف نقاط التقارب بين الولايات المتحدة التي انحد منها هوثورن وميليل وبين روسيا ما قبل الثورة البلشفية . وأدت الحرب الباردة إلى عرض هذه النظرة وكأنها نظرة قديمة عليها الزمان أو ربما خاطئة . غير أن مسئولية هذا التعريف تقع على كاهلنا . فلكي نفهم لماذا غدا من أصعب الأمور بعد موي ديك وأنا كاريننا والأخوة كارامازوف لأي أحد أن يصبح روائيا على الإطلاق ، فإن علينا أن نبحث لا عن التباين بين روسيا وأمريكا ، وإنما عن التباين بين روسيا وأمريكا من جانب ، وأوروبا القرن التاسع عشر من الجانب الآخر . وهذا الكتاب معنى بالروس . غير أن المؤثرات السيكلووحية والمادية التي حورتهم من مآزق الواقعية كانت قائمة أيضا في معالم الأمريكي ، وبالأستطاعة ادراك ذلك بوضوح من خلال عيون أمريكية .

ولا يخفى أن هذا الموضوع موضوع كبير ، ويتعين النظر إلى ما سيبحث فيما بعد على أنه ملاحظات تمهيدية لمعالجة أكثر كفاية فيصحب . ولقد تناول هذه القضية أربعة من ألجب عقليات عصرنا وأحدنا بصيرة (٨) . ولقد دهش الجميع - كل من منظوره الخاص - من المماثلة بين هاتين القوتين الصاعدين . وذهب هنري جيمس إلى ما هو أبعد وتنبأ اعتمادا

(٨) الأربعة هم Astolphe de Custine ، و Tocqueville وماتين ارنولد وهنري كدمز .

على قدرة فذة بصير الحضارة لو قدر للعالمين الكبيرين مواجهة كل منهما
لأخر في حالة إصابة أوروبا بالوهن .

وكانت العلاقة بأوروبا الحافلة بالنقاش والتضارب - وإن كانت
محتومة - خلال القرن التاسع عشر من الموثقات المتكررة في الحياة الفكرية
الروسية والأمريكية معا . وطرح هنري جيمس التصريح الكلاسيكي الذي
قال فيه : « إنه مصير معقد » فيوصفي أمريكا بأن إحدى المسئوليات الملقاة
على عاتق هي محاربة أي تقييم لأوروبا قائم على الخزعبلات » . وفي معرض
الثناء على جورج صانده قال دوستويفسكي : « نحن مشر الروس لدينا
بلدان تنتمي إليهما ، روسيا وأوروبا ، حتى عندما نسى أنفسنا بأبناء
الجامعة السلافية » (٩) ويظهر التعمد والازدواجية في تصريح إيفان
كارامازوف لشقيقه :

« أود أنه أسافر إلى أوروبا باليوشيا ، وسأبدأ رحلتي من هنا ، وإن
كنت أعرف أنني ذاهب إلى مقبرة فحسب ، ولكنها أثنى وأنفس مقبرة ،
وانها لذلك ! وكم يتمتع الموتى الراقدون هناك بالنفاسة ! فكل حجر
موضوع فوقهم يشهد بالمية ماضيهم ، وبالإيمان الحماسي بعملهم وبضيقهم
وكفاحهم وعلمهم ، وأعرف أنني سأستلقي على الأرض وأقبل تلك الإحجار
وأذرف الدمع فوقها ، رغم اقتناعي من صميم قوايدي أنها لم تعد تزيد منذ
أمد بعيد عن مجرد مقبرة » .

أفلا يصح اتخاذ هذه الفقرة كشعار للأدب الأمريكي ابتداء من كتاب
هوثرن (١٠) وحتى الرباعيات الأربع لاليوت ؟

ففي كلا البلدين ، اتخذت العلاقة بأوروبا أشكالاً متنوعة ومعقدة .
وعرض تورجينييف وهنري جيمس ، واليوت وباون ، فيما بعد ، أمثلة لقبول
التحول إلى العالم القديم . وكان ملفيل وتولستوي من بين كبار من رفضوا
ذلك . ولكن في أغلب الحالات ، كانت الاتجاهات متضاربة واضطرابية .
ولاحظ كوبر (**) (١٨٢٨) « لو أمكن مساحة أي إنسان يجر بلده ،
لكان هذا الإنسان هو الفنان الأمريكي » وفي هذه النقطة انقسم رأى
المنفيين الروس (الانتلجنزيا) انقساماً حاداً . ولكن سواء رحبوا بهذا
الاحتمال أو استهجنوه ، فإن أدباء أمريكا وروسيا قد نزعا إلى الاتفاق
على القول بأن التجارب التي صحبت تكوين شخصية أدبهم قد جرت في

(٩) يوميات كاتب ترجمة Boris Brasel تحت عنوان The Diary of a Writer

(نيويورك ١٩٥٤) .

Marble Faun — Hawthorne.

(*) Clearing in Europe في كتاب Cooper (★★)

ذيلها جانباً ضرورياً من « الاغراب » أو « الخيانة » . وكثيراً ما يؤدي الحجيح الى اعادة كشف الأدب لموطنه الأصلي أو اعادة تقيييه له . فليقد « اكتشف » جوجول بلده روسيا عندما كان يعيش في روما . ولكن في الأدب الروسى والأدب الأمريكى معا كانت الرحلة الى أوروبا هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الذات ومناسبة لاصدار أحكام معيارية عليها ، كما لاحظنا في عربة المسافرين التي ركبها هوتسن لعبور الحدود البولندية ، ووصول لامبرت سترشر بطل رواية السفراء لجيمس الى شستر . وكتب كيرفسكى الذى انضم في وقت مبكر الى « الجامعة السلافية » : « لكى تفهم شيئاً هائلاً وفظيحاً مثل روسيا يتعين عليك أن تنظر اليها عن بعد » .

اكتسبت هذه المجابهة مع أوروبا الرواية الروسية والأمريكية شيئاً ما من الثقل والجلال . فبعد أن بلغت الحضارتان سن الرشده اتجهتا للبحث عن صورتيهما (وقد قدم هنرى جيمس هذه الفكرة في إحدى حكاياته الأساسية) . ومساعدت الرواية في البلدين على تزويده عقول المواطنين بالاحساس بمكانتهم ، وليست هذه المهمة باليسيرة . فبينما كان الواقعي الأوروبي يستعين بنقاط اشارية للرجوع اليها قد تحدثت بفضل التراث التاريخي والأدبي الثرى ، فأننا نرى نظيره في الولايات المتحدة وروسيا يضطران اما الى استيراد الاحساس بالتواصل والاستمرارية من الخارج ، أو الى خلق حالة من الاستقلال الذاتى الزائف اعتماداً على أية مادة تقع تحت أيديهم . وكان من حسن حظ الأدب الروسى - وهذا مثل نادر - أن تظهر في روسيا عبقرية بوشكين المتعددة الجوانب ، والكلاسيكية في ميولها . ومثلت أعماله في ذاتها عالماً من التقاليد . وفوق كل ذلك ، فإنها ضمت قائمة طويلة من المؤثرات الأجنبية والنماذج الوطنية . وكان هذا ما عناء دوستوفسكى بإشارته الى « تجارب بوشكين مع المؤثرات العالمية » :

« فحتى أعظم الشعراء الأوروبيين فإنهم لم يتمكنوا قط من استيعاب عبقرية الشعوب المجاورة والغريبة والأجنبية بنفس القوة التي ظهرت عند بوشكين ، الذى انفرد بين جميع شعراء العالم في القدرة على اعادة الخلق الكامنة داخل نفسه لآى قومية أجنبية » (١) .

وفضلاً عن ذلك ، فيفضل جوجول احدى فن السرد الروسى الى صانع ماهر ، نجح في اصابة سهم واغر في الاعتماد الى الأنشام الأساسية للغة الروسية ومختلف أشكالها وصيغها . وهذا يفسر العبارة الشهيرة « بأن الرواية الروسية قد خرجت من عباءة » . أما الأدب الأمريكى فكان أقل

(١) نفس المصدر .

توفيقا . اذ يكشف الذوق القلق عنه . سو . وهو ثورون وملفيل غموض
أمزجتهم والمآزق التي تعرضت لها مواهبهم الفردية ، وهي تحاول الإبداع
في عزلة نسبية .

ولقد افترقت روسيا وأمريكا على السواء حتى الى هذا الاحساس
بالاستقرار الجغرافي والتماسك الذي كان من الأمور المسلم بها عند كتاب
الرواية الأوروبية . فلقد جمع البلدان بين الضخامة والتصور الرومانتيكي
بان الحدود ظاهرة في سبيلها الى الاندثار . ومثلما بدا الغرب القصي
والهنود الحمر في الأساطير الأمريكية . حدث نفس الشيء عند الروس .
فقد تصور بوشكين وليرمنتوف وتولستوى القوقاز وقبائله المتحاربة
او المجتمعات الخام للقوزاق والمؤمنين القداس في نهر الدون والقوقاز ،
على نفس النحو الذي حدث للادباء الأمريكيان . ومن النماذج التقليدية في
الادبين فكرة البطل الذي يهجر العالم الغاسق في الحياة المدنية بالمدن
والمقاصر الوادعة لكي يواجه مخاطر المناطق الحدودية والعمل على تطهير
مسلك أهلها ، وثمة قرابة بين بطل إحدى الروايات الأمريكية (*) وبطل
رواية تولستوى في « حكايات من القوقاز » تبين عندما يتحركان بين وديان
الصنوبر والمخلوقات المتوحشة في حالة سوداوية ، وان كانا يشعران
بحماسة وحشية عند مطاردتهما لمجرهما « النبل » .

ولم تظهر رجاءة المكان المصحوبة بالقوى الطبيعية في أكثر مظاهرها
جلالا وحشية الا عند الأخوين برونتي ، وبعد ذلك عند لورنس . وتعرف
أدباء الروس والأمريكان منهم على كيف تبدو الطبيعة بعد تحررها وفك
أسرها فرأينا بعد ذلك الفيضانات المتقلبة للبحار عند دانا (**) وملفيل ،
والأموال البدائية في عالم الجليد عند ادجار آلان بو (***) ، وصورة
الانسان عارية في رواية الصائفة الجليدية لتولستوى . فلقد واجهت
جميع هذه الحالات الانسان وعرضته لمواقف كان بمقدورها تحطيمه في
لحظات وحشية . وتقع جميع هذه الأحداث خارج نطاق قائمة الأعمال
الأدبية الواقعية في أدب أوروبا الغربية . ولم يكن بمقدور أحد غير الروس
والأمريكان تأليف رواية مثل « ما مقدار الأرض التي يحتاجها الانسان »
لتولستوى ، التي اعتقد جويس أنها أعظم عمل أدبي في العالم في القرن
التاسع عشر . وهي حكاية أخلاقية رمزية عن ضخامة الأرض . ولم يكن
بالامكان ان تعنى شيئا لا في مشاهد كنت عند ديكنز ولا نورمانديا عند
فلوير .

Leathstocking.

(*)

Richard Henry Dana (١٨١٥ - ١٨٦٢) واشتهر برحلات البحر التي

(*)

سجلها في أدبه .

Narrative of Arthur Gordon Pym.

(***)

غير أن المكان مصدر انعزال يقدر كونه مصدر توسع . واشترك الأدب الروسى والأدب الأمريكى فى فكرة الفنان الذى يبحث عن هويته وجسوده فى حضارة حديثة للغاية ، شديدة الاضطراب ، ومنشغلة بهوم البحث عن القوت . أما المدن التى أدرك فيها الوعي الأوروبى كيفية التثام الجماعات الصغيرة ، وما حدث بينها من معاملات وتبادل منفعة فإنها كانت غفلا ومجهولة عند الروس والأمريكان . فبلدت مثلاً سان بطرسبورج فى الأدب الروسى من عهد بوشكين حتى دوستوفسكى رمزا «للاشياء والبناء» ، «التعسف» . إذ أمكن انشاؤها وبناؤها كاملة فى موقع كان غارقاً فى المستنقعات بفضل سحر الأوتوقراطية ، أى أنها بلا جذور ممتدة لا فى الأرض ولا فى الماضى ، وأحياناً ، كما رأينا فى رواية الخيال البرونزى (بوضع شدة فوق المياه) لبوشكين ، انتقمت الطبيعة من المتطفلين . وفى أحيان أخرى ، مثلما حدث عندما اختفى ادجار آلان پو فى بالتيمور ، تحولت المدينة الى قطيع من الغوغاء فى حالة شبيهة بالكوارث الطبيعية ، وحطمت الفنان .

ولكن فى النهاية انتصرت ارادة الانسان على جبروت الأرض ، فأمكن شق الطرق فى الغابات والصحارى ، وسيطرت الجماعات الانسانية على البرارى والامستيس . وانعكست فى المسلسل الكبير للكلاسيكيات الروسية والأمريكية هذه الانجازات ، وأيضاً دور الإرادة التى حققت ذلك . ففى أساطيرهما (الروس والأمريكان) ، أو ما دعاهم بلزاك « بالبحث عن المطلق» رأينا هذا السحار يلوح عالماً . فالشخص مثل مستر برين وآهاب وجوردن بيم ، وإنسان القاع أو العالم السفلى (عند دوستوفسكى) ، بل تولستوى نفسه ، اقتحم الإنسان الحواجز التى تعوق الإرادة ، وحطم القيم الأخلاقية التقليدية والقانون الطبيعى ، واختار ادجار آلان پو شعاراً لاحتى قصائده (*) فقرة من كتاب عالم اللاهوت جوزيف جلافيل من القرن السابع عشر « من الآن فصاعداً لن ينصاع الانسان للملائكة ولا للموت بدون قيد ولا شرط اللهم الا اذا أصيبت ارادته بالوهن » . هذه هى صيحة الفنان عند آهاب (فى موسى ديك لميلفل) ، كما كان أمل تولستوى عندما ارتأب فى الحانية الى فبائية الجنس البشرى . ففى روسيا وأمريكا - كما لاحظ ماتيو أرنولد - كانت الحياة ذاتها تنقسم بالتعصب المعروف عن الشباب .

ولكن فى كلا المثالين ، لم يكن المقصود هو نوع الحياة التى نهلت منها الرواية الأوروبية مادتها ، ونسجت نسيج تقاليدها الأدبية . ان هذا

هو جوهر دراسة هنرى جيمس للأديب الأمريكى هو ثورن . فقد كتب فى
تمهيدته لأحد كتبه (*) :

« ليس هناك أديب يفتقر الى خبرة التجارب السابقة يستطيع أن
يتصور صعوبة كتابة أو تأليف رومانس عن بلد ليس به أى أطلال ولا آثار
عتيقة أو أسرار خفية ، ولا أية أسامة متعددة الألوان ومثيرة للاكتئاب .
فلا شيء موجود سوى الرخاء المألوف الذى نراه ماثلا أمام أعيننا فى وطنى
العزیز وهذا من حسن الطالع » .

وعندما يصدر هذا الكلام من مؤلف كتب 'جادة' (**) ، فإنه يتراءى لنا
كأنه سخرية رقيقة . غير أن هنرى جيمس لم يقصد هذا المعنى ، وأقاض
فى الكلام عن « المصائب » التى واجهها هو ثورن ، وجاءت مجادلته هى
ونص هو ثورن ممثلة لأمريكا . بيد أن ما عهد جيمس الى قوله قد قدم
- فى أغلب الظن - أفضل تحليل فاحص توافر لنا عن الخصائص الأوروبية .
فمتنما ذكر لنا ما افتقرت اليه الرواية غير الأوروبية ، فإنه حدثنا أيضا
عن المواقف التى تحررت منها . وجاء تناوله - كما اعترف - واضحا
وضاء عن الاختلافات بين فلوبيير وتولستوى بنفس الوضوح الذى قدم به
الخلاف بين فلوبيير وهو ثورن .

لنعمه أن تحدث عن تغلغل الجبن وشجوبه الذى عمل فيه هو ثورن
قال جيمس :

« لقد احتاج الأمر الى عدة أشياء ، كما لابد أن يكون هو ثورن قد
شعر فيما بعد فى الحياة ، عندما تعرف الى (المشهد الأوروبى) بكنائسه
وفرائقه . إذ يحتاج الروائى الى تجميع قدر كبير من الأحداث التاريخية
والعادات والأعراف والأنماط للحصول على رصيد يعتمد عليه فى انطباعاته
وفيسا يوحى له »

ومن هنا تجيء الساقطة المشهورة للبندود الخاصة « بالحضارة فى
أسمى حالاتها » ، التى غابت عن نطاق الحياة الأمريكية ، وعن منشأ المعالم
والشاعر التى يوجع إليها الروائى الأمريكى .

فلا وجود « لمؤلة » بالمعنى الأوروبى للكلمة ، ويحق لا تزيد كلمة
دولة عند التحدث عن أمريكا عن اسم له دلالة قوية مميزة ، ولا وجود
لصاحب سيادة أو بلاط أو ولاء شخصى أو أرستقراطية أو كنيسة ،
أو كهنة أو جيش ، أو قلاع أو قصور ريفية أو أطلال مبلبلية (أى جدرانها

The Marble Faun.

(*)

The House of the Seven Gables و The Scarlett letter مثل (★★)

مقطعة بشجر اللبلاب) ولا أكسفورد أو إيتون أو هارو أو أدب أو روايات أو متاحف أو لوحات فنية أو أحزاب سياسية أو أية فئة منشغلة بالرياضة، ولا بسوم أو إسكوت » .

وليس بمقدورنا أن نقرر هل يستطيع أخذ هذه القائمة بحذافيرها مأخذ الجد . ففي إنجلترا على عهد الملك جيمس ، لم يكن للبلابل أو الجيش أو الرياضة دور يذكر في تحديد قيم الفنان ، والحادث الوحيد الذي يمكن أن يوصف بالحادث النرامى عنه ذكر جامعة أكسفورد ، وله ارتباط بالعبرية الشاعرية هو طرد شوبل من الجامعة . وكانت القصور الريفية والأطلال « اللبلابية » لمنة دامية حلت بالفنانين والموسيقيين الذين سموا لاندخال السرور على قلوب أولياء نعمتهم . فلا إيتون ولا هارو قد قامت بتدور ملحوظ في تشجيع الفضائل الرقيقة . ومع هذا فإن قائمة هنرى جيمس لها دلالتها . لقد استطلعت أن تقم في صورة متينة دقيقة صورة العالم عند الواقعية الأوروبية ، وما كان برجسون سيسيه المعطيات المباشرة (٣) لفن ديكنز وفكري وترولوب وبزلذك أو فلوبير .

وبالإضافة إلى ذلك ، وإذا سلمنا بالمؤهلات الضرورية واختلاف المنظور ، فإن هذا الدليل الخاص بما افتقرت اليه أمريكا ينطبق بالمثل على روسيا في القرن التاسع عشر . فلم تكن روسيا أيضا دولة بالمعنى الأوربي للكلمة ، وكان بلاطها الأوتوقراطي بظاهمه شبه الأسبوي معاديا للأدب . والكثير من أبناء أرسقراطيتها غارقون حتى آذانهم في الروح الهمجية الاقطاعية . ولم يبال بالفن أو بالحرية الفكرية سوى حفنة صغيرة من أبناء البلاد المثقفين ثقافة أوربية . ولم يشترك الكهنة الروس في أكثر من القليل من المظاهر هم والأساقفة والقساوسة الانجليكانيون الذين أمضى هنرى جيمس في مكتباتهم المكسوة بالأخشاب الكرية ومكاتيبهم الأشبه بأوكار الغربان بمض أمسياته الشتموية . لقد كانوا زمرة من المتعصبين الجهلة الذين يستفلون الأميين برؤاهم الخداعة . أما أغلب البنود الأخرى التي أوردتها جيمس كالجامعات الحرة والمدارس العريقة والمتاحف والأحزاب السياسية والأطلال اللبلابية والتقاليد الأوروبية ، فلم توجد في روسيا مثليا لم توجد في الولايات المتحدة .

وفي الحالتين - يقينا - فإن هذه البنود تشير إلى حقيقة أكثر صومية . فلم تعرف لا روسيا ولا أمريكا تطورا كاملا للمطبقة المتوسطة بالمعنى الأوربي للكلمة . وكما ذكر ماركس في أواخر أيامه . لقد قنمت روسيا مثالا لنظام اقطاعي يتجه نحو التصنيع دون مرور بالمراحل الوسيطة

للانتخابات السياسية ، ودون ظهور الليبرالية الجديدة • اذ تكمن وراء الرواية الأوروبية طواهر ساعدت على الاستقرار والنضج مثل الأنظمة المستورية والراسمالية ، ولم توجد هذه الأنظمة فى روسيا على عهد جوجول أو دوستوفسكى •

واعترف جيمس بوجود « عوامل تموضعية دقيقة » لرهافة الجو الأمريكى ، ونوه بدور الطبيعة الفزيائية المباشرة فى أسمى حالاتها الفصيحة والى احتكاك الكاتب بأنماط الجماهير العريضة ، وبالإحساس « بالهشة » و « الخفاء » عند الالتقاء بأناس لا يستطيع ادراجهم ضمن أية فئات متميزة فى أى مجتمع محدد • غير أن جيمس أسرع وأضاف القول بأن « غياب مثل هذا التكوين الهرمى يحرم الفنان من أية معايير ثقافية أو فكرية ومحك قياس السلوك ، وبدلا من ذلك » فإنه يلزمه باتباع إحساس فاطر منزول بالمستولية الأخلاقية •

ان هذه العبارة مقلقة حتى اذا نظر إليها على أن المقصود بها هو « هوثورن » وحده • ويحتاج الأمر إلى مشوار طويل لتفسير لماذا أقبل جيمس فى مرحلته الناضجة على تمضية الوقت وإظهار الإعجاب بمؤلفات أوجيبه (*) وجيب والكسندر دوماس (الابن) • ويلقى هذا الرأى الضوء على القيم التى ساقته الى عقد مقارنة بين « الرسالة القرمزية » لجيمس وأدم بلير للوكهارت دون أن تسمى هذه المقارنة للآخر • ويساعد ذلك على تفسير لماذا كان جيمس يأمل فى ارتقاء الرواية الأمريكية لتصل الى مستوى الرواية عند « دين هوويل » الذى بدأ حياته الأدبية بتأليف كتاب منمنع عن الحياة فى فينسيا بدلا من الابتداء برواية تجارب الصبي مثلما فعل ادجار آلان بو وملفيل وهوثورن • وأخيرا فخلل هذه المحوطة تبين لماذا لم يتعرف جيمس إطلاقا على المعاصرين الروس كايغان تورجنيف؟:

« هذا الإحساس الفاطر المنعزل بالمستولية الأخلاقية » (والذى أميل الى وصفه بالهوائى بدلا من الفاطر) ، وهذا الاضطراب الى الاتجاه نحو ما سيسمي نيتشه « باعادة تقييم القيم » قد ساعد على توجيه الرواية الأمريكية والروسية الى ما هو أسمى من المصادر المتخاذلة للواقعية الأوروبية ، وتحويلها تجاه عالم بيكو (*) وآل كارامازوف • ولا حظ لورنس :

(*) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٩٠) مؤلف مسرحى فرنسى • اما Gyp فهو الاسم المستعار لانيية فرنسية تدعى ماري انطوانيت دى ميرابو من الأرستقراط اللاتى الذين انبأ تألفها لى لمره الآن •
Pequod.
(***)

« هناك شعور مختلف في الكلاسيكيات الأمريكية العتيقة . انها تمثل النقلة من المصطلح القديم للنفس « بسيك » (بمعنى الروح) كما كانت تفهم في الماضي الى شيء جديد ، وإلى عملية تنحية وإزاحة ، والإزاحة موجعة » (٢) .

وفي حالة أمريكا ، كانت الإزاحة والتنحية أو الاستئصال مكانية وثقافية ، أى عنت نزوح العقل من أوروبا الى العالم الجديد . وفي روسيا ، كانت الإزاحة تاريخية وثورية . وفي الحالين كانت مصحوبة بالآلام والابتعاد عن العقل ، وإن كانت تميزت أيضا بإتاحتها الفرصة للتجربة والاعتقاد المنعش بوجود مسائل أدهى وتستحق الصدارة وتلوق في الأهمية تصوير المجتمع القائم أو التزويد بمرفهات رومانسية .

وليس من شك أنه باتباع معايير جيمس يصح وصف هورنر وملفيل وجوجل وتولستوى ودوستوفسكي بالشخصيات المنعزلة . فلقد قلما بالإبداع بمعزل عن الوسط الأدبي السائد ، أو بطريقة متعارضة معه . والظاهر أن جيمس بالذات وتورجينييف كانا الأسعد حظا . فلقد حظيا بالتشريف في أرقى محافل الحضارة ، ولم يشعرا بأية غربة فيها دون أن يصبحيا باكتمال هدفهما . ولكن بعد الفحص والتحجيس يبين أن أصحاب الرؤى والمسكونين أو المسوسين هم الذين أبدعوا الكتب الطيانية أو الجيصة » .

وربما ساعد حديثنا المتخيل عن روسيا وأمريكا في القرن التاسع عشر عن الصائل المحتمل في إبداع الرواية الروسية والأمريكية ، وعلى إبتداعهما على التعاقب من الواقعية الأوربية على التنبؤ بالخطوة التالية . فالرواية الأوربية تمكس فترة السلام الطويلة التي أعقبت عهد نابليون ، وامتد هذا السلام من معركة واترلو الى الحرب العالمية الأولى ، مع استثناء فترات متقطعة من الانتفاضات وحالات القلق في السنوات ١٨٥٤ و ١٨٧٠ . وكانت الحرب « موتيفا » سائدة في الشعر الملحمي ، حتى وإن دارت الحرب في السماء ، وزودت سياق الكثير من الدراما الجادة ابتداء من أنتيجونا لسوفوكليس الى ماكبث وآيات كلايست ، ولكنها ابتعدت على نحو بعيد الدلالة عن الموضوعات التي شغلت الروائيين الأوربيين في القرن التاسع عشر . ونحن نسمع زثير أو حدير المدافع عن بعد في رواية تاكرى (*) كما إن اقتراب الحرب قد أضفى جانباً من السخرية على الصفحات الأخيرة من نانا لامليل زولا ، كما زودها بسورتها الحيوية التي

Studies in Classic American Literature, (٢) D. H. Lawrence
Vanity Fair - (١٨٩٢ - ١٨٩١) في كتاب — William Thackeray (*)

لا تنسى • غير أن الحرب لم تعاود الظهور في التيسار الرئيسي للأدب الأوروبي ، إلا بعد تحليل المنطاد زبلن فوق باريس في تلك الليلة الليلية ، التي سادها الإغواء ، ودلت على نهاية عالم بروسنت • وكتب فلوير الذي شدد على الإشارة إلى أغلب هذه المشكلات صفحات وحشية لأمة عن المعركة ، ولكنها كانت من الممارك التي عفا عليها الزمان ، وأصبحت جديرة بالأيدياد في أحد متاحف قرطاج العتيقة • ومن الغريب أن تدعو الضرورة إلى الرجوع إلى كتب الصبية والأطفال لو أريد الاعتناء إلى روايات مقننة عن دور الأدميرال الراشدين في الحرب ، أي إلى الفونس دوديه وهنتي (*) الذي تماثل هو وتولستوى فكانت له تجارب مشهورة في حرب القرم • ولم تنتج الواقعية الأوروبية في مرحلة مراجعتها كتباً مماثلة للحرب والسلام أو وصام الشجاعة الأحمر لتولستوى •

وتنعم هذه الحقيقة درساً وعبرة أكبر • فلقد كان مسرح الرواية الأوروبية وقايلها السياسي والفيزيائي من جين أوستن إلى بروسنت مستقراً بدوئة غير مالوفة ، وما يقع فيها من نكسات جوهرية يتبع الخصوصيات ولا يتبع أي اتجاه عام • ولم يكن فن بلزك وديكنز مهيباً للاشتراك في تلك القوى القادرة على تمزيق نسج المجتمع أو تهديد الحياة الخاصة ، كما أن أحداً لم يطالبهم بذلك ، وكانت هذه القوى تتجمع بمناد وتصلب لديه عصر الثورات والحروب الشاملة ، غير أن الروائيين الأوروبيين إما تجاهلوا هذه الظاهرة أو أساءوا تفسيرها • وأكد فلوير لجورج صانده أن نظام « الكومين » هو مجرد انتكاسة وجيزة لنزعة انشغاقية ، ولم يلح غير اثنين من الكتاب بوضوح النزوع نحو التفكك وما أصاب جدار الاستقرار الأدبي من تشقق • الأول هو هنري جيمس (**) وجوزيف كونراد (***) • ومن الملحوظ وما له دلالة أن الكاتبين كليهما لم يكونا من المنتسبين للتقليد السائد في غرب أوروبا •

ولم يقدر تأثير الحرب الأهلية الأمريكية - في اعتقادي - أو بالأحرى اقترابها أو ما حدث في أعقابها على الجو الأمريكي تقديراً كاملاً • ولحق هاري ليفين (****) إلى أن منظور ادجار آلان بو للعالم قد استمه قناتته من نبوته عن المصير المهدد والمتوعد للجنوب • ولم يحدث إلا تدريجياً اقترابنا من ادراك كيف أثرت الحرب تأثيراً عاتياً في وعي هنري جيمس •

(*) G. A. Henty (١٨٣٢ - ١٩٠٢) كان مراسلاً حربيًا إنجليزيًا ألف بعض

الروايات التاريخية للأطفال •

(**) The Princess Casanovas I. في كتاب

(***) Under Western Eyes في كتاب

. The Secret Agent

Harry Levin .

وكتاب

(****)

فهى تفسر ولعه بالوحشيات والمعلولين ، التى زادت الرواية عنده عمقا ونقلتها الى مجالات خارج نطاق المذهب الواقعى الفرنسى والانجليزى . ولكن بوجه أكثر عمومية نستطيع القول ان عدم الاستقرار فى الحياة الاجتماعية الأمريكية وميثولوجية العنف المتوطنة فى مناطق الحدود واحتلال أزمة الحرب للصدارة قد انعكست على مسلك الفن الأمريكى ، وساهمت فيما سماه لورنس : « ارتفاع طبقة الوعي الى أقصى حدودها » . وقصد جيمس بهذه الملحوظة كل من بو وهوثرن وملفيل ، ولعلها تنطبق بالمثل على بعض رواياته هو بالذات (*) ، ولكن ما بدا فى حالة أمريكا عناصر معقدة وهامشية فى بعض الأحيان ، كان من الحقائق الأساسية فى حالة روسيا .

5

وإذا استثنينا رواية الأرواح الميتة لجوجل ١٨٤٢ ، وأوبلوهوف لجونشاوروف وفى المشية لتورجينييف ، سنرى امتداد فترة ازدهار الرواية الروسية من تحرير العبيد ١٨٦١ الى الثورة الأولى ١٩٠٥ . ومن ناحية قوة الابداع والمبقرية الخالدة بالاستطاعة مقارنة هذه السنوات الأربع والأربعين مقارنة صحيحة بالمصور الذهبية للخلق الفنى فى أثينا على عهد بركليس وعصرى الملكة اليزابيث والجاكوبى فى انجلترا ، وبالإمكان احتسابها ضمن أخصب فترات تألق الروح الانسانية ، فضلا عن ذلك ، فما من شك أن الرواية الروسية قد تصورت كإشارة للدائرة التاريخية للبروج (**). أنها إشارة اقتراب الجيشان (بفتح الجيم) . فابتداء من الأرواح الميتة الى البعث لتولستوى (سنرى الصورة الأولى لهذا الجيشان متمثلة فى مجرد وضع عنوانى الروائيتين متجاورين . اذ عكس الأدب الروسى اقتراب النبوة من تحققها :

« فهذا الأدب حافل بالنبوءات والتوقعات ومهموم بصفة مستمرة بتوقع اقتراب الكارثة . ولقد شعر عظماء الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر بأن روسيا على حافة الهاوية وأنها منمنمة اليها بمنفى . وتعكس أعمالهم الثورة التى حدثت داخل روسيا وتلك الثورة الأخرى التى كانت على طريقها للاندلاع » (٣) .

(*) مثل The Golden Bowl و The Jolly Corner
 Les sources et le sens du — N. A. Berdiaev (٣)
 Communisme russe (باريس ١٩٥١) ترجمه A. Neville (★★)
 Zodiac.

تأمل الروايات الكبرى : الأرواح المائتة ١٨٤٢ وأبولوموف (١٨٥٠) والآباء والأبناء لتورجنيف (١٨٦١) والجريمة والعقاب ١٨٦٦ والأبله (١٨٦٨ - ١٨٦٩) والمسحوس (١٨٧١ - ١٨٧٢) وأنا كارينا (١٨٧٥ - ١٨٧٧) والاخوة كارامازوف (١٨٧٩ - ١٨٨٠) والبعث (١٨٩٩) . ان هذه المجموعة تشمل سلسلة من النبوءات * وحتى الحرب والسلام (١٨٦٧ - ١٨٦٩) والتي تنفرد بموقف خاص خارج التيار الرئيسى ، فانها تختتم بالتلميح لتفجر احدى الازمات * نعم لقد أدرك الروائيون الروس فى القرن التاسع عشر العاصفة وهى تنتهى للانطلاق ، وتنبأوا بما سيحدث * وكانت رؤياهم شديدة الوطأ أشبه برؤى الكتاب المقدس * وكثيرا ما تنبأوا بنبوءات متعارضة هى وفطرتهم السياسية والاجتماعية مثلما حدث فى حالة جوجول وتورجنيف ، ولكن مخيلاتهم تعرضت للقمع ، ان الكارثة كانت واقعة لا محالة * واذا توخينا الحقيقة فان الرواية الروسية تعد مؤيدة لما ذكره راديشوف (*) فى كلماته الشهيرة فى القرن الثامن عشر : « بأن ائقال المعاناة الانسانية قد سحقت روحى » *

وبالاستطاعة نقل الاحساس بالتواصل والرؤى المتسلطة اعتمادا على احدى المقطوعات الفانتازية ، وربما لا يتحقق ذلك الا باتباع هذه الوسيلة * فلقد أطلق جوجول ترويكته الرمزية من خلال ارض الأرواح الميتة ، وأدرك جونساروف ان عليه أن ينهض لالتقاط الزمام ، ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك استسلم لحسره المحتوم * وفى واحدة من تلك القرى فى مقاطعة (ن) التى يعرفها قراء الرواية الروسية أمسك بازروف عند تورجنيف بسوطه * ومثلت شخصيته المستقبل والفد بحملته التطهيرية المصحوبة بسفك الدماء * وبمثل أشباه بازروف من أصحابهم من الجنون ، ممن سمعوا للانفجار بترويكاتهم فى الهاوية موضوع رواية المسحوس لدوستوفسكى * وفى لفتنا المجازية قد تدل اقطامية ليفين فى أنا كارينا على الوقفة المؤقتة فى الموقع الذى ربما بحثت فيه المشكلات لتحليلها والاهتداء الى حل لها اعتمادا على المفهومية ، ولكن الرحلة قد وصلت الى نقطة الالعودة ، ومنضغط الى الاسراع نحو مأساة آل كارامازوف ، وفيها صورت على مقياس شخصى عملية قتل الأب الهائلة كاشارة للثورة * واخيرا نصل الى البعث ، وهى رواية عجيبة بعيدة عن الكمال ، وتحمل دعوة للفران ، وتتجاوز الفوضى وتنظر الى ما وراءها وما هو أبعد منها ، هى الى المشيئة الالهية *

(*) Radischev من اتباع الماسونيين الذين دعوا الى التحرك فى عهد الامبراطورة كاترين امبراطورة روسيا ، وحكم عليه بالاعدام بعد أن نشر كتابا بعنوان « رحلة من بطرسبرج الى موسكو » روى فيه أحداثا من الفساد الحكومى ، ولم يفلح حكم الاعدام فيه *

لقد انطلقت هذه الرحلة في عالم خال من « الشئكل » يتصف بالمأسوية ، ولا تناسبه الواقعية الأوروبية . وفي رسالة الى مايكوف في ديسمبر ١٨٦٨ (وستسمح لي الفرصة فيما بعد للرجوع إليها) تسأل دوستوفسكي :

« يا الهى ! لو أمكننا أن نذكر كل ما مر بنا معشر الروس بطريقة قاطعة خلال عشر السنوات الأخيرة ونحن نسعى للارتقاء بأرواحنا ستتشعر أبدان جميع الواقعيين لو سمعوا ما جرى لنا وسيصفون ما حدث بأنه حلوسة أو فانتازيا ! ومع هذا فلا بأس من تسمية هذه الأحداث بالواقعية المحضة . انها الواقعية الوحيدة الصادقة ، العميقة ... »

كانت الحقائق التي تعرض لها الكتاب الروس في القرن التاسع عشر حقائق الفانتازيا حقا كالاستبداد المروع والكنيسة التي وقعت فريسة لأصحاب الرؤى والمتفنيين (الانتلجنتزيا) أرباب المواهب الكبرى ، وبعد أن اقتلعوا من جنودهم سعوا للبحث عن الخلاص اما خارج وطنهم أو وسط ظلمات كتل القرويين وجحافل المبغدين الذين نزعوا الى دق الأجراس (وهو اسم الجريمة التي كان يصدرها هرتسن) أو بالصياح في جريدة السبارك (اسم جريدة لينين) من أوروبا التي يشقونها ويحتقرونها في ذات الوقت والمظاهرات الهادرة بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وبين البجائيريين والنفعيين والرجسيين والمسلمين والملحددين والمؤمنين . والجميع يفكرون مليا في الكارثة المنيرة التي تنبأ باقترابها توجيين في إحدى عواصف الصيف ، وعرض رأيه عرضا جميلا .

ومن حيث الكيف وصياغة التعبير اتخذت هذه النبوءة بعض المظاهر الدينية . ورأى بيلينسكي أن مسألة وجود الله كانت المحور الذي تركز عليه الفكر الروسى برمته . وكما لاحظ مرشيكوفسكي : « لقد استغرقت مشكلة الله وطبيعته الشعب الروسى كله ابتلاء من المتهودين(*) من القرن الخامس عشر حتى العصر الحالى » (٤) وأضفت أيقنة المسيح وأخرويات الوحي على المناظرات السياسية مظهرا حماسيا غريبا . واعترضت ظلال توقعات القيامة الألفية أصوات الثقافة المكتبوة . ففى كل الفكر الروسى ، يعنى فى الفصاحات شاديف وكيرنسكى وتيشايف وتكاشيف وبيلينسكى وبيساريف وقسطنطين ليونتييف ومنولوفيف وفيدوروف ، اقتربت ملكة الله على نحو مخيف من المملكة المتداعية للانسان . وبعبارة أخرى ، كانت الروسى مسكونة بالله .

ومن هنا جاء الاختلاف الجذرى بين الرواية في أوروبا الغربية في

(*) Judaiser. - و (٤) Merezhkovsky نفس المصدر .

القرن التاسع عشر والرواية في روسيا ، اذ كان تراث بلزاك وديكنز وفولوير علمانيا دنيويا . أما فن تولستوى ودوستويفسكى فهو فن ديني نبع من جو مشبع بالتجربة الدينية والاعتقاد بأن القدر قد شاء قيام روسيا بطور بارز في التواعد للرؤى . ولم يكن دور من وقعوا في قبضة الاله الحي باقل من دور أسخيلوس أو ميلتون وتولستوى ودوستويفسكى ، اذ بدا لهم مصير الانسان محصورا بين اما كذا ، أو كذا ، على نحو ما ذكر كيركجورد . وهكذا فليس بالمقدور فهم أعمالهم فهما صحيحا على نفس النوال المتبع في فهم أعمال مثل دير بارم لستندال مثلا . فنحن هنا حيال تقنيتين مختلفتين وميتافيزيقتين مختلفتين . وبوسعك أن تصف أنا كاريننا والاخوة كارامازوف بأنهما روايتان وقصيدتان للعقل والروح ، وإن كان هدفهما يتركز على ما سماه بيرديف « البحث عن خلاص الانسانية » .

ثمّة نقطة أخرى تلزم اضافتها : عند تناولي لنصوص تولستوى ودوستويفسكى في هذا الكتاب سألجأ الى الترجمة . وهذا يعني أن هذا الكتاب عديم الفائدة الحقة للباحثين والمؤرخين في اللغة الروسية والأدب الروسى أو اللغة السلافية والأدب السلافى ، والكتاب في كل مرحلة من مراحل مدين بالفضل لجهودهم ، ولا أظنه يحتوى شيئا ما - كما أمل - دالا على الوقوع في أخطاء جسيمة ، ولكنه لا يمكن ، وليس بالمقدور أن يكون موجها لهم . والأمـر بالمثل فيما سبق ، أى في حالة ما كتبه عن الرواية الروسية أندريه جيد وتوماس مان وجون كاورير ويوزر وبلاكورد . ولم أذكر هذه الأسماء من باب التباهى بالسبق ، وإنما بالأحرى للتدليل على إحدى النقاط العامة . فالنقد - في بعض الأحيان - مضطر الى التحرر الذى يتحتم على فقه اللغة (الفيلولوجيا) وتاريخ الأدب رفضه باعتباره يقضى على هدفيهما ، والترجمات صيغ فاضحة - الى حد ما - من خيانة الأمانة الأدبية ، ولكنها هي المصدر الذى نلتقط منه ما بوسعنا - بل وما يتوجب علينا - التقاطه من أعمال مؤلفة في لغة مختلفة عن لغتنا . وفي حالة الكتابات المنشورة باستطاعة الأستاذية أن تستمر غالبا حياة بعد العناية ، والنقد الذى تمتد جلوه الى هذه المحنة ، والذى يكرس نفسه لهذه المهمة سيكون ذا قيمة محدودة ، ولكنه سيتمتع بالقيمة رغم ذلك .

وعلاوة على ذلك ، فإن تولستوى ودوستويفسكى يمثلان موضوعا رحيبا . إذ هذا يساعد على حد ملاحظة ت . اس . اليوت عن دانتى على اتاحة فرصة إمكان « قيام الكاتب بذكر شيء ما ذي قيمة ، بينما في حالة صغار الكتاب لن تفلح سوى الدراسة المدققة الفاضلة في تبرير الكتابة عنهم على الإطلاق » .

الفصل الثانى

منذ عهد يصعب تذكره تطلع النقد الأدبى الى الاهتمام الى قواعد موضوعية ومبادئ للحكم تتصف بالصلافة وبالكلية معا . غير أننا عندما نبحث تاريخها بشئى صنوفها سنعجب من امكان تحقيق مثل هذه التطلعات ، ونسأل هل كان بالاستطاعة حقاً تحقيقها ؟ وربما نسأل هل بالمقدور أن يكون مثل هذا النقد شيئاً أكثر من كونه مسألة ذوق وحساسية عند أى عبقري ، أو عند أية مدرسة من مدارس الرأى تفرض رأيها مؤقتاً على روح العصر ، اعتماداً على براعتها فى عرض وجهة نظرها ، فعندما يأسر العمل الفنى وعينا ، فإن شيئاً ما كامناً حيناً يتأثر بأشعاعه . وما نفعله بعد ذلك هو تنقية القفزة الأصلية للتعرف عليه والافصاح عنها . عن طريق العقل وحساسنا بالمحاكاة . اذ تتصف الذواية بالعمل الفنى فى البداية بالعمامة والوجعاطيقية . وهذا ما عناء ماتيو أرنولد باستعمال مصطلح « المحك » ، وما أشار اليه هوسمان (*) عندما وصف بيت الشعر الصادق بأنه الذى يدفع شعر الذقن الى الانتصاب (ولقد عجبت لهذا الوصف الغريب الذى لم أجربه ربما لأننى حليق الذقن ا) . وقضت الموضة الحديثة أن نشجب هذه التصورات والخواطر التى تنسب الى الأحكام الحسية والذاتية ، ولكن هل يصح أن توصف بالابتعاد عن الأمانة ؟

هناك أمثلة تتصف فيها الاستجابة المباشرة بجبريتها ، ويكونها مناسبة للحالة التى حدثت فيها ، بحيث يتعذر علينا تجاوزها . وتكتسح بعض التطبيقات أفئدتنا بفضل بساطتها الظاهرية ، وتتحول الى ثوابت راسخة فى العقل نضمر بما تتركه من فراغ عندما نحاول اجتثاثها أو ازاحتها فى لحظات التأمل أو الشعور بالاضطراب . ومن الأمثلة التى يمكن الاستشهاد بها فى هذا المقام الفكرة المقبولة بوجه عام التى تتصف روايات

تولستوى - فى ناحية ما - فى فئة الملاحم • وأيد تولستوى ذاته هذا
الرأى ، وانتقلت هذه الفكرة الى عالم الانتقادات الدارجة • وهناك توطلدت
وبدت متوافقة تماما بحيث غدا من الصعب ادراك ما الذى يعنيه هذا الحكم
على وجه الدقة • ولكن ما الذى نعنيه - فى الواقع - عندما نصف « الحرب
والسلام » و « أنا كاريننا » بالملحميتين المثنورتين ؟ وما الذى خطر ببال
تولستوى عندما وصف كتابه « الطفولة والصبا والشباب » بالعمل
الصالح للمقارنة بالابلاذة ؟

ليس من الصعب فهم كيف ظهر هذا الاستعمال لكلمة « ملحمة »
لأول مرة ، فلقد شاع مفهوم أساليبيها وميثولوجيتها إبان القرن الثامن
عشر على نطاق واسع ، واتسمت حافة مجالات استعمالها بالعتية ، مما صعب
تقدير مدى صحة سماحها بالاستعمال فى حالات مثل « المشهد الملحمى »
« والفخامة الملحمية » فى أية جملة موسيقية • وتصور معاصرو تولستوى
أن معنى الملحمة يدل على الأحاسيس المناسبة للضخامة والجدية واتساع
المدى الزمنى والبطولة والسكينة والسرمد المباشر • ولم تحت لفة النقد
عندما اختصت بالرواية الواقعية أى مصطلح متماثل فى كفايته • وناسبت
كلمة « ملحمة » من حيث الوضوح والشمول والكفاية وصف الرواية عند
تولستوى ، والأمر بالمثل عند استعمالها فى وصف « موبى ديك » لميلفل •

غير أن من وصفوا تولستوى « برواى الملاحم » قد استعمالوا فى
كتابهم كلمة تفوق معرفتهم لهذه النواحي ، فقد قصدوا بكلمة ملحمة
تعبرا غير دقيق عما فى أعماله من أبعاد كبيرة وعن العظمة العريقة
لشخصه • والحق فإن المعنى مناسب على وجه الدقة ، ومن الناحية المادية ،
لما قصده تولستوى ، فرواية الحرب والسلام ورواية أنا كاريننا ورواية
موت إيفان اليتش ورواية القوزاق تذكرنا بالشعر الملحمى ، لا من ناحية
أى ادراك مبهم لمدى وحدتها ، بل لأن تولستوى قصد بها وجود تماثل
بين فنه وفن هوميروس • ولقد أيدنا استعماله للكلمة تأييدا كبيرا بحيث
نادرا ما نفحص كيفية تحقيقه لهدفه ، وهل يستطيع حقا اكتشاف أوجه
قاربة بين الأشكال الفنية عندما يكون الفاصل الزمنى بينها ثلاثة آلاف
سنة وما لا حصر له من الثورات الروحية • فضلا عن ذلك ، فلم يلتفت
الا قليلا لجوانب توافق الأسلوب الملحمى عند تولستوى ونظرته الفوضوية
الى المسيحية ، غير أن مثل هذا التوافق قائم • فسنقول هناك
ارتباطا بين الكثير من الأشياء عند تولستوى وبين الابلاذة ،
النظم والقواعد ، وعندما تطرح اعتقاد مرشكوفسكى بأن تولستوى كان

بملك روحا دالة على « كونه وثنيا بفطرته » (١) فان معنى هذا أنك أدركت
جانبيين من وحدة واحدة .

ربما بدا من الطبيعي أن تبدأ « بالحرب والسلام » . فلا وجود لعمل
منثور آخر استهوى المزيد من القراء ، ووصف بأنه ينتمى على نحو واضح
براق الى تراث الملحمة . وثمة اجماع على اعتباره الملحمة القومية لروسيا .
فهو حافل بالأحداث مثل حادث صيد الذئب ، والتي لا بد أن تكون المقارنات
بين هويمروس وبين تولستوى قد أشارت اليه حتما . وبالإضافة الى ذلك ،
فقد تصور تولستوى بالذات هذا العمل ، وكانت القصائد الهوميرية
تسفل باله على نحو واضح ، غفى مارس ١٨٦٥ ، عكف على بحث
« الشاعرية عند الروائي » ، ولاحظ في يومياته ان هذه الشاعرية « تنبع
من مصادر شتى ، أحدها صورة الأحوال المستندة الى حادثة تاريخية –
الإوديسا والإلياذة ١٨٠٥ » على أن رواية الحرب والسلام من الأمثلة الدالة
على التركيب بطريقة خاصة . اذ تتخللها فلسفة للتاريخ متعارضة مع
مبدأ البطولة . ويؤدي التناقض المتعدد الجوانب للكتاب وشدة وضوح
خلفيته التاريخية الى إعنائنا عن ملح ما فيه من متناقضات داخلية ، ولا يغفى
أن كتاب الحرب والسلام ذو قيمة محورية فيما سأسوقه من حجج ، ولكنه
لا يقدم أكثر الاتجاهات صراحة . وبدلا من ذلك أرى عزل بعض العناصر
المميزة والمحددة في فن تولستوى بذكر شيء ما عن آنا كاريننا ومعلم
يوفاري .

والمواجهة بين كاريننا ويوفاري من المواجهات الكلاسيكية ، ولها
تاريخ خاص بها . فعندما ظهرت آنا كاريننا لأول مرة اعتقد أن تولستوى
اختار موضوع الزنا والانتحار تحديا لآية فلوير . ويدل هذا التفسير
– فيما يحتمل – على المغالاة في التبسيط . ولقد عرف تولستوى مدام
يوفاري عندما كان يزور فرنسا ، ونشرت الرواية سلسلة (٢) . وتأثرت
في الدوائر الأدبية مشاعر المهنيين بفن فلوير . بيد أننا نعرف من الأوراق
الخاصة لتولستوى أن موتيف الزنا والتأثر قد شغل باله منذ وقت باك
يرجع الى ١٨٥١ ، وأن النزوع القلبي لتأليف آنا كاريننا لم يحدث الا في
١٨٧٢ بعد انتحار أناستيانوفا بالقرب من ضيعة تولستوى ، وكل
ما يمكن أن يقال في هذا الشأن هو أن آنا كاريننا قد كتبت بعد تعرف
تولستوى على معلم يوفاري .

Tolstoy as Man & Artist — D. S. Merezhkov ky (١)

. (لندن ١٩٠٢) with an Essay on Dostoevski.

(*) في مجلة Revue de Paris (١٨٥٦ – ١٨٥٧) .

والعملان من الآيات في نوعيهما ، قلقه اعتبر اميل زولا « مدام بوفاري » قمة الواقعية وأسما عمل عبقرى فى فن يرتد الى الواقعيين فى القرن الثامن عشر والى بلزاك . واعتقد رومان رولان ان بوفاري هى الرواية الفرنسية الوحيدة التى تستطيع المقارنة بتولستوى « بفضل قدرتها على نقل الحياة ، والحياة فى شمولها » (٢) . غير أن العملين ليسا على اى نحو متساويين . فآنا كاريننا لا تضاهى فى ضخامتها وسعة نظرتها وطابعها الانسانى وتقنية أدائها . وكل ما يحدثه التشابه فى بعض افكار معينة هو تعزيز احساسنا بالاختلاف فى القدر .

ومن بين المقارنات المنهجية الأبرك بين الكتائين المقارنة التى أجراها ماتيو أرنولد . ففي المقال الذى كتبه عن تولستوى - الذى أقر كل ما ورد فيه - عبر أرنولد عن الاختلاف ، وشاع رأيه على نطاق واسع ، وسعى أرنولد الى تحديد التباين بين المخطط الصارم عند فلوير والمخطط البادئ التمعج ، وكأنه عشوائى ، عند نظيره الروسى ، فكتب ما يأتى :

« الحق ان علينا ألا ننظر الى آنا كاريننا على أنها عمل فنى ، ولكن علينا أن نعتبرها قطعة من الحياة . وما تفقده آية تولستوى من جراه ذلك طبقا للمعايير الفنية ، تكسبه - فى المقابل - من انتمائها للواقع » .

واستند هنرى جيمس على ملغمات مختلفة تماما ، فذكر أن الرواية عند تولستوى أخفقت فى تقديم صورة والية للحياة مما يرجع الى انخافها فى تحقيق المزايا الشكلية التى رمز اليها فلوير ، وتساءل جيمس فى معرض اشارته الى دوماس وتولستوى (وهذا الربط بين الاسمين دليل على عدم شعور جيمس بالمسؤولية عند اصداره هذا الحكم فى تهديد للطبعة المنقحة من أحد كتبه) (٣) :

« ما الذى تعنيه للفن مثل هذه الاعمال الوحشية الضخمة الموهوشة ، بما فيها من عناصر شاذة من الأحداث المرضية والتصفية . لقد سمعنا من يقولون .. ان مثل هذه الأشياء أسما من الفن » . غير أننا لم نفهم غير التزوير اليسير من كل ما يعنيه هذا الكلام . ان هناك حياة وما الحياة كلفظات مبددة الا حياة ضحى (يضم الضاد) بها ، ومن ثم حيل بيننا وبين الانتساب الى الأعمال التى أطرب لما فيها من نبضات حيوية وعمق كالدلى أصادفه فى الاشكال المضوية » .

• (٢) Mémoires et Fragments du Romain Rolland. (١٩٠٦) (٢)
The Tragic Muse. (٣)

لقد استنته هذان الانتقادان الى اساءة فهم كاملة • فلقد استسلم
أرنولد الى الاضطراب الذى ينجم عن القسمة والتصنيف ، عندما فرق
بين العمل الفنى والقطعة من الحياة • « وما كان جيمس ليسمح بمثل هذه
القسمة التى لا معنى لها ، ولكنه أخفق فى ادراك ان الحرب والسلام
(التى تركزت ملاحظاته عليها بوجه خاص) من الأمثلة العظمى لنبضات
الحسوية العميقة للشكل العضوى • • ومصطلح عضوى بما يتضمنه
معنى الحيوية من المصطلحات الحاسمة • فهو الذى يصف على وجه الدقة
أسباب تفوق آنا كاريينا على مدام بوفارى • ففى العمل الأول نحس
بنبضات الحياة وبعمق أنفاسها • وإذا سائرنا مصطلح أرنولد الخداع
سيتمتعين علينا القول بأن رواية تولستوى هى العمل الفنى ، وأن رواية
فلوير هى التى توصف بأنها قطعة من الحياة مع ملاحظة ما يصحب
كلمة « قطعة » من روافد فى المعنى يدل على التفكك والانحلال • •

وهناك نادرة شهيرة تروى عن فلوير وموباسان ، فيقال أن فلوير
طلب من تلميذه اختيار شجرة يعينها لكى يصفها وصفا دقيقا بحيث
لا يخطئ القارئ فى التعرف عليها بين الأشجار المحيطة بها • وفى هذا
المقام ، نستطيع أن ندرك الخلل والخطأ المتطرف الكبير الذى وقع فيه
المذهب الطبيعاني • فلو نجح موباسان فانه لن يعتبر قد حقق ما هو
أكثر من منافسة المصور الفوتوغرافى • وأثبت تولستوى بأستعانه
بالمباينة بين شجرة الصنوبر الذابلة وشجرة الصنوبر الزاهرة فى رواية
الحرب والسلام كيف تتحقق الواقعية الخالدة اعتمادا على حريات الفن
السحرية الفائقة (المتسامية) •

واحتمل تناول فلوير للموضوعات الفزيائية الصادرة فى رؤياه وأغنى
بسعاه على هذه الناحية من كنوز مفرداته اللغوية وقدراته الإقناعية •
فمثلا فى استهلال الرواية تصادف تصويرا لقبعة شارل بوفارى :

« انها أشبه بخوذة مشوشة الشكل تحتوى على بعض صفات تذكرنا
بالقبعة العادية وبقلبى الهوزار ، وقبعة الرماح (بشدة فوق الميم) وبقبعة
الحرس الملكى الانجليزى المصنوعة من جلد الحيتان وبغطاء الرأس الذى
نرتديه عند نومنا ، انها من الأشياء القبيحة التى يوحى منظرها المنفر
بوجود مجاهل فى أعماقها ، كأنها رأس أحد البلهاء • • فبعد تسليحتها
وتقويتها بعظام الحوت ترى فى مقدمتها ثلاثة خطوط منباعدة تتلوها
زخارف متبادلة على شكل معينات من المخمل وفراء الأرنب يفصل بينهما
شريط أحمر ، ثم يجرى بعد ذلك شئ أشبه بالحقيبة تنتهى بمضلع

مزخرف زخرفة معقدة بالجدائل ، ومعلق بهذه القبة حبل طويل رفيع للغاية ينتهى بشئ أشبه بالشرابة الذهبية والقبة جديدة ولها قمة براقّة ، (٣) • وتأثير فلوير فى تصويره لهذه الخوذة المريمة برسم هزل لجارفانى رآه فى أحد الفنادق التى يملكها شخص يدعى بوفاريه أثناء طوافه فى ربوع مصر • ولم يكن لهذه الخوذة أكثر من دور عرضى تافه فى سياق الرواية ، وذكر نفر من النقاد أن الخوذة ترمز الى طبيعة شارل بوفارى ، وتنبئ بمأساته • غير أن هذا التفسير يبدو بعيد الاحتمال • فإذا دققنا فى هذه الفقرة مليا ، فإننا لن نستطيع تجنب الارتياح فى أن فلوير قد ألفها لذاتها لكى يثبت قدراته اللغوية فى الإحاطة بمفردات المراثيات فى الحياة • ولقد حقق تصوير بلزلك الشهير للبسوبة فى روايته أوجينى جرانديه غاية إنسانية باعتبار البيت رمزا خارجيا حيا لسكانه • أما ما رواه فلوير عن قبة شارل بوفارى فلا يزيد عن استعراض يرمى الى اثبات قدرة الكاتب على الملاحظة ، ويعد انتهاكا لحرمة الحياة عن طريق السخرية وتكديس المعلومات على حساب اقتصاديات العمل الفنى •

وليس هناك شبيه لهذه الحالة يمكن الاستشهاد به من البانوراما الفسيحة لعالم تولستوى ، ولربما لن يحتفظ تولستوى من وصف فلوير بأكثر من الجملة الأخيرة : « كانت القبة جديدة وقمتها براقّة » ، ففى روايات تولستوى تكتسب من السياق الانسائى الأشياء المادية مثل فساتين أنا كاريننا ومنظار بزيخوف وسرير إيفان إلبش ميرر وجودها وانسجامها • وفى هذه الناحية تأثر تولستوى تأثرا عميقا بهومروس • ولعل لسنج كان أول من أشار فى هذا المقام الى أن وصف الأشياء المادية فى الإلياذة كان على نحو لم يتبدل البتة ديناميا • فالسيف يرى دائما كجزء من الذراع التى تنهيا للقتال • وينطبق هذا الكلام حتى على أية أداة قامت بدور رئيسى كدروع آشيل • فنحن نراه أثناء عملية سبكه • وعندما تأمل هيغل هذه الحقيقة وضع نظرية رائدة فأشعار بحدوث « غراب » تدريجى بين اللغة والمباشرات فى العالم المادى ، ولاحظ أنه حتى فى أدق الصور فإن الاناء البرونزى الذى ينتمى لنوع معين فى القصائد الهوميرية يشعرونا بما يشع منه من حيوية لم تتمكن من مضاهاتها الآداب الحديثة ، وتساءل هيغل : هل يصح القول بأن الأحوال الانتاجية المتأثرة باليات الصناعة قد أدت الى تفریب الناس من أسلحتهم ومعداتهم ، ومن كل احتياجات حياتهم • انه افتراض يحث على البحث • وقد تحدث عنه لوكاش بالكثير من الإفاضة ، ولكن أيا كان السبب

(٣) خلا عن رواية Madame Bovary ، ترجمها للإنجليزية Francis Streegnuller

(نيويورك ١٩١٧) •

التاريخي ، فان تولستوى قد راعى في احاطته بالواقع الاقتراب المباشر منه ، ففى عالمه ، كما هو الحال فى عالم هوميروس ، تكتسب أهميتها وأحقية تضمينها فى الأعمال الفنية من كونها تغطي رؤوس البشر .

لقد اعتمدت التقنيات البارزة فى مدام بوفارى كاستخدام لغة غير مألوفة وتقنية هيمنة الأوصاف الشكلية والوقفات المتعمدة فى سياق السرد النثرى والمشاهد المتشابهة ، التى يختلط فيها الحابل بالنابل ، والتى تحتاج الى لغة معقدة فى كتابتها كوصف حفل راقص مع التهديد له والتعقيب على نهايته ، اعتمدت على تصور الفن الذى جاء مضمرا فى ملاحظات ماتيو أرنولد وهنرى جيمس ، ولم يكن وقفا على العبقرية الشخصية لفلوبير . انها حيل تحاول الواقعية عن طريقها بطريقة صارمة تسجيل الانتماء الى الحياة المعاصرة . اما هل تمد هذه الفقرات مهمة أو جذابة فى ذاتها فمسألة لا تهم (وعليك أن ترجع الى ما حدث فى روايات الأخوين جوتنكور) . فالأهم من ذلك هو أمانة العرض . وفى واقع الأمر فان الموضوع الذى لا يقدم ولا يؤخر كان يزكى نفسه استنادا الى صعوبة . وبمقدورنا القول بأن زولا كان يملك القدرة على جعل موضوع مثل الجدول الزمنى لتحركات قطارات السكك الحديدية جديرا بمعاودة القراءة . غير أن الأمر فى حالة فلوبيير كان أكثر ابتعادا عن اليقينية . فعلى الرغم من استاذية مدام بوفارى الملحوظة المشهودة والجهود السخية التى بذلها فى إعدادها ، الا أنها أخفقت فى إرضائه . اذ يكمن فى كوامن بنائها الراسخ الجميل عنصر سالب عديم الأهمية . وبين فلوبيير أنه شعر بالاحباط عندما أدرك أنه حتى « اذا أمكن تحقيق العمل على الوجه الأكمل ، فان العمل ربما ينتج بدرجة (مقبول) فحسب ، ولكنه لن يتصف اطلاقا بالجمال لمحب كامنة فى موضوعه » (٤) . ولعل فلوبيير كان مغاليا ، كما لا يخفى . وربما كان ينتقم دون أن يدري من الكتاب الذى تسبب فى الكثير من الاقلاق ، غير أن مقصده قد أحسن التعبير عنه . ففى هذه الآية الكبرى من آيات المذهب الواقعى جو من الالتزام والانسانية .

ووصف ماتيو أرنولد مدام بوفارى « بأنها عمل متجهم للشاعر » . ففى خالية من أية شخصية تثير لدينا الابتهاج أو المزاء واعتقد أن هذا يرجع الى نظرة فلوبيير للبطلات إما . . . فقد طاردها بمشاعر قاسية متجعدة ومتواصلة بلا رحمة مثلما حدث فى مطاردته الشريرة لها . ولقد نوهت بهذه الملاحظات على سبيل المباشرة بينها وبين الحيوية والروح

(٤) "à cause du fond même" جاءت ضمن رسالة من فلوبيير الى لويو كوليه فى ١٢ يوليو ١٨٥٢ (Correspondance de Gustave Flaubert III ١٨٥٢ باريس ١٩٧٧ .

الانسانية في آنا كاريتنا • بيد أننا قد نمجّب ونتمسّاهل هل فهم أرنولد فيما كاملا لماذا طارد فلوير ، وضمايق « ايمّا يوفاري » بلا رحمة ولا شفقة ؟ • ان ما تحداه لم يكن مسلّكها ، ولكنه بالأحرى كان محاولتها المؤثرة بأن تحيا حياة خيالية وهمية • وعنمّا حطم فلوير ايمّا فانه كان يسيء الى هذا الجانب من عبقريته التي تمردت ضد المذهب الواقعي وضد النظرية التنميطية (*) التي تعتقد أن مهمة الروائي هي تسجيل الوقائع بالترتيب الزمني في العالم التجريبي ، وأنها بمثابة عين الكاميرا التي تركّز بأمانة وتحرر من الهوى على شيء ما أو حقيقة ما •

وحتى هنرى جيمس الذي أعجب ايمّا اعجاب بدمام يوفاري ، فانه أدرك وجود نقص فيها حال دون بلوغها الكمال • وعنمّا سعى جيمس بحثا عن سر السحر الرنان لهذا العمل (وكان قد سبق أن استعان بهذه الصفة في معرض كلامه عن آية فلوير في جملتها في مقال عن تورجينيف) فانه أشار الى أن « ايمّا » رغم طبيعته وعيها ورغم أنها عكست الكثير من طابع مبدعها (فلوير) ، الا أنها عمل ضئيل للغاية في واقع الأمر • (ه) • وربما أصاب جيمس.الرائي ، وإن كان الشاعر بودلير في كلامه عن الرواية (مدام يوفاري) وصف البطلنة « بأنها سيدة عظيمة حقا » • ولكن اذا توخينا الدقة سنرى أن كلا الرايين بعيدان عن الموضوع : « فالافتراض الذي استندت اليه الواقعية هو أن النبالة الكامنة في الموضوع ليس لها تأثير على مزايا الأداء • فلقد أتيمت مبدأ وصفه بول فاليري في مقال غواية سيدنا فلوير : « بالانتباه والعناية بما هو دارج » •

واسرف الكتاب من أنصهار « الطبيعية » في التردد على مكتبات البحث والمتاحف ، وواظبوا على حضور محاضرات علماء الآثار والاحياء • وكان لسان خالهم يقول : زوددونا بالوقائع أسوء بالمدرس الذي رسم تشاولز ديكنز شخصيته في إحدى رواياته (**) • وكان كثيرون منهم أعداء للرواية بالمعنى الحرفي ، وعنمّا ظهرت مدام يوفاري أضيف الى عنوانها عنوان فرعي « عادات الأقالييم » • وكان هذا الاجراء صلي لقسمة بلزاك الشهيرة للكوميديا الانسانية الى مشاهد باريسية ومشاهد في الأقالييم ومشاهد من الحياة العسكرية : غير أن الاتجاه قد تبدل • اذ تكمن وراء عبارة فلوير الرغبة التي لا تلتئم لمناقشة علماء الاجتماع والمؤرخين في ميادين تخصصهم ، واضفاء صبغة « المونوجراف » على الرواية في عرض يعتمد على مقتطفات على نطاق واسع من الواقع • وتتجلى هذه الرغبة واضحة

deacating.

Gustav Flaubert : (Notes on Novelists: with

some other works) Henry James • نيويورك ١٩١٤

Hard Times.

(*)

(°)

(★★)

في نفس تكوين أسلوبه . فكما لاحظ سارتر : « ان عبارات فلوير تطوق الموضوع وتستولى عليه وتثبت عليه ثم تكسر هيكله العظيم ... فمبدأ الحتمية عند الطيبكاني يسحق الحياة ، ويستبدل الحركة الانسانية بكائن آلي تتسم استجاباته بالاطراد ... »

فلو صح كل هذا لما وصفت مدام يوفاري بالعمل المبقرى ، وان كانت كذلك بلا جدال ، ففيها قدر كاف من الوقائع يتميز بصدقه ويساعد على تفسير لماذا يوجد نطاق من الأدب لا تنتمي اليه ، كما نكتشف بالبحث والتدقيق ، ولماذا تخلف تناول فلوير لموضوعه عن تناول تولستوى له ؟ . وفضلا عن ذلك ، ولما كان فلوير على دراية بنفسه ، وأنها تأنيبا واضحا ، وانقر الى موهبة خداع النفس التي تحمى الكتاب الأقل وزنا من اليأس ، لذا ساءلت مدام يوفاري على اللقاء ضوء متفرد على أوجه قصور الرواية الأوروبية . وقال جيمس ان الكتاب صورة لحالة من حالات اضطلال الأدب يدور « الوسيط » ، ولكن أليست مهمة الوسيط - على وجه الدقة - هي العالم الذي خوزق فيه أدباء من أمثال ديغو وفيلدينج خلفاهما ؟ وأليس مما يزيد استنارتنا أنه عندما ابتعد فلوير عن دور الوسيط في بعض مبدعاته (*) ، قد استطاع الاحتماء بالقديسين في الخرافة الذهبية من عواد شياطين اللامعقول .

هل أن فشل مدام يوفاري (وان صح القول بأن كلمة فشل في هذا المقام غير موفقة ونسبية) لا يمكن أن يفسر على ضوء تفرقة أرنولد بين العمل الفني والمقطوعات المنتزعة من الحياة . ونحن لا نعثر في آنا كاريننا على أي أجزاء من الحياة ، بما يحمله هذا المعنى المشثوم من إحياء بوجود علاقات تفسخ وتشريح . فنحن لا نصادف إلا الحياة ذاتها في وفرتها وأمجادها المصقولة ، أي ما لا يستطيع نقله شيء آخر غير الفن . وعلاوة على ذلك ، فإن ما فيها من كشف والهام قد صغر عن استاذية في التقنية وقدرة مقصودة للكشف عن شاعرية الشكل .

٢

وعلى الرغم من كل ما في نقد أرنولد من عناد وتشبث بالرأى ، إلا أنه تاريخيا قد أثبت أهميته الكبرى ، إذ عبر عن الرأى السائد للمعاصري أرنولد من الأوروبيين خصوصا الأب دى فوجيه (**) أول من يسر الأدب

(*) مثل Trois Contes و Salammbو و La tentation de saint Antoine.

(***) Vicomte de Vogüé (١٨٥٠ - ١٩١٠) النايب فرانسى عرف بتراسله لفرجينيف ونوستوفسكى وتولستوى Le Roman russe ١٨٨٦ التى اثاره الاهتمام باللوائئين الروس واثرت تأثيرا غير مباشر على الادب الفرنسى .

الروسي للقراء الفرنسيين والانجليز . فلقد سلموا بتمتع الروس بالجملة والقدرة على الابتكار ، ولكن كان مضمرا في اعجابهم الحذر الاعتقاد الذي اثم أرنولد ، يعنى الاعتقاد بأن الرواية الأوروبية هي لتاج صنعة متمدة يمكن التعرف عليها ، بينما تمد « الحرب والسلام » ابداعا حيويا بلا شكل محدد لمبقرية لم تهذب (غير مصقولة) . وفي أقل هذه الانتقادات كياسة ادى هذا التصور الجامع الى مهاجمة بول بورجيه للادب الروسي . وفي أعلى مراتب هذا التصور واحدها ذكاء فانه اثم الاستبصارات النيرة - والمهتزة - التي ظهرت في كتاب أندريه جيد عن دوستوفسكى . ولم تكن هذه النظرية بالجديدة في النقد الأوربي ، ولكنها كانت صورة جديدة للدفاع التقليدى عما هو وطيد وكلاسيكى ضد المنجزات التي اهتمت عن الصيغ السائدة . وبلاستطاعة مقارنة محاولات أرنولد اخضاع آنا كاريننا للنقد الفيكيتورى ، باظهار التباين بين حيويتها والتعقيدات الاستطائيقية عند غلوبر ، بمحاولات النقد الكلاسيكيين الجدد التفرقة بين ما اتمصف به شكسبير من سمو طبيعى وما راوه اكتمالا في اتباع القواعد والنظام عند رامسين .

ولكن على الرغم من ان مثل هذه المقارنات في أية حالة من الحالات لم تكن في محلها ، أو يمكن الرجوع بشأنها الى النصوص ، إلا انها ما زالت ملازمة لنا ، فالرواية الروسية تلقى ظللا هائلة ومقبولة على احساسنا بالقيم الأدبية ، ولكن تأثيرها استمر مجرد تأثير خارجي ، ان صح مثل هذا القول . اذ جاء تأثيرها التقنى على الرواية الأوروبية محددا ، ولم يزد الروائيون الفرنسيون الذين تأثروا تأثرا واضحا بالنماذج الخاصة بدوستوفسكى عن نفر من اصحاب المواهب المتواضعة مثل ادوارد رود وشارل لويس فيليب . ويظهر في رواية الأديب الانجليزى استفنسون : ماركهام لمحات من تأثير دوستوفسكى . أما تأثير تولستوى على كتاب الملين انيس وعلى الروائي جالسورثى وعلى جورج برنارد شو فيعد تأثيرا في الأفكار أكثر منه تأثيرا على التقنية (V) . ومن بين الشخصيات الكبرى يمكن القول بأن جيد وتوماس مان قد كيفا بعض جوانب مهمة من الممارسة الروسية لغايتهما . ولا يرجع ذلك أساسا الى وجود عوائق لغوية حالت دون تحقيق أعظم التأثير . فلقد كان الأديب الأسباني سيرفانتز في صميم الأدب الأوربي ، وأثر تأثيرا عميقا على بعض الكتاب الذين لا يستطيعون قراءته بلغته الأصلية .

The Russian Novel in — F. W. Hemmings (V) انظر كتاب
France (١٨٨٤ - ١٩١٤) اكسفورد (١٩٥٠) كتاب T. S. Lindstrom
Tolstoi en France (١٨٨٦ - ١٩١٠) باريس ، ١٩٥٢ ، Gilbert Phelps
The Russian Novel in English — (لندن ١٩٥٦) .

• • • ويرجع السبب الى الاتجاه العام الذى بينه أرنولد • فثمة شعور بأن تولستوى ودوستوفسكى ينتميان الى خارج النطاق المألوف للتحليل النقدي ، وقبلت ناحية التسامى عندهما كحقيقة مسلم بها من حقائق الطبيعة لا تتجاوز هي واية تفرقة وثيقة • ويتصف أسلوبنا في الثناء عنيهما بغموضه على نحو يثير الاهتمام • فالظاهر أن الأعمال الفنية يمكن بحثها بحثاً مدققاً ، أما أجزاء الحياة فيتوجب التحديق فيها مع شعور بالتهيب • وهذا هراء يكل تأكيد • اذ يجب ادراك عظمة الرواية الممتازة بالرجوع الى الشكل الفعل والجسيم التقني •

والشرط الأخير في حالة تولستوى ودوستوفسكى يثير الاهتمام الى حد كبير • فليس هناك خطأ أفدح من الظن بأن رواياتهما أعمال وحشية ضخمة ومهوشة أبدعت من خلال حالات تلقائية عابرة أو خفية • وكان تولستوى واضحاً عندما قال في كتابه « ما هو الفن » ان الامتياز يتحقق من خلال التفاصيل ، وأن المسألة تنحصر بين المزايدة بين « الاسراف في التقدير » ، « وبخس التقدير » ، وينطبق هذا الحكم على آنا كاريننا والاخوة كارامازوف بقدر لا يقل عن صلاحيته للتطبيق على مدام بوفارى ، والحق ان مبادئ مخططاتهما أخصب وأشد تعقيداً من تلك التى اتبعت عند فلوير وجيمس ، واذا نظرنا الى مشكلة البناء السردى والقوة الدافعة وحلول المشكلات في الجزء الأول من « الأبله » فان العملية التى لجأ اليها جيمس كالحفاظ القريب عن مركز أوجد للرؤية في رواية السفراء ستبدو ضحلة • واذا قورن القسم الاستهلالي من آنا كاريننا – التى سأبحثها تفصيلاً – ببداية مدام بوفارى فستبدو لنا رواية فلوير ثقيلة وان كنا نعرف مدى ما بذل فيها من جهد • وليس هناك سوى أعمال قليلة تستطيع منافسة رواية الجريمة والعقاب كرواية متقنة بالمعنى التقني • واذا انتبهنا الى احساسها بالحظوة والتماسك فى تنفيذها • فانها ستذكرنا بأعظم ما ألف لورنس وبرواية فوسترون لكونراد •

لابد ان تبدو هذه الآراء كانتقادات مألوفة لا تستحق المزيد من التأكيد ، ولكن هل هي حقاً كذلك ؟ • ولقد خص كثير من اتباع مذهب النقد الحديث فن الرواية كما مارسه فلوير وجيمس وكونراد وجويس وبروست وكافكا ولورنس (باعبارهم يمثلون آلهة الرواية) باستبصاراتهم واقتناعاتهم • وهماطلت البحوث عن فائدة اللغة المجازية عند فوكنر وأصل هذه الحادثة أو تلك فى أوليس كما تمددت واستحقت التقدير • غير أن العديد من النقاد والدارسين الذين ينظرون الى هذه الأمور على أنها أمور حيوية ، لا يعرفون سوى القليل من المعرفة العامة أو غير الواضحة عن الاعلام الروسى ، ولعلمهم رغم إرادتهم – فى أغلب الظن – يتبعون – بجهل –

أزرا باوند ، واستبعاده الرواية الروسية (*) . وينصب جانب من غايتي من تأليف هذا الكتاب على معارضة هذا الزعم ، وأن أثبت أن سنو كان محققا عندما قال : « ان الأعمال المتلبسة بالشياطين هي الأحق باستبصارنا لو أردنا اكتشاف نصيبها من التناسب والاتساق » . ولكن مجرد تأكيد ذلك ، وإذا وضعنا نصب أعيننا حقيقة عدم انفصال حيوية الرواية عن مزايا التقنية التي تكسبها صفة العمل الفني ، ستبقى تنفة من الحقيقة فيما قاله ماتيو أرنولد . فلقد أصاب عندما اعتقد وجوب عدم النظر الى

مدام بوفاري وأنا كاريننا بنفس المنظار . فالاختلاف بينهما أكبر من مجرد اختلاف في الدرجة . فلا يقتصر الأمر على أن تولستوى قد رأى الأوضاع الإنسانية بطريقة أعمق وعلى ضوء أكثر تماطفا من فلوير ، وأن عبقرته من نوع أكثر رحابة ، كما نستطيع أن نثبت ، ولكن الأصح من ذلك هو القول بأننا عند قراءة أنا كاريننا ، فإن فهمنا للتقنيات الأدبية ودرايتها بكيفية تتبع هذا الشيء لا تعود علينا بأكثر من استبصار أولى . ولقد تسمت أنماط التحليل الصوري التي عني بها هذا الفصل عالم تولستوى بقدر أقل من عنايتها بعالم فلوير . فالرواية عند تولستوى تثقل شعلة واضحة جليلة بما يشغلنا دينيا وأخلاقيا وفلسفيا مما ينبعث من ثنايا السرد الروائي ، وإن كان لها وجود مستقل أو مواز ، وتدعونا الى الانتباه إليها ، فكل ما نلاحظه ، فيما يتعلق بيوثيقا تولستوى ، يكتسب قيمة أساسية من كونه يزود باتجاه ضروري لأحد مذاهب التجربة الأكثر شمولا والمصاحبا عن نفسه على نحو لم يسبق لمثل آخر طرحه .

وهذا قد يفسر لماذا أحجيت - بوجه عام - مدرسة النقد الحديث باستثناء بعض المميزين مثل بلاكمور عن تناول الرواية الروسية . فلقد أدى تركيزها على الصورة المفردة وتراكيب اللغة ، وتعصبها ضد الأدلة المنتمية الى خارج الرواية والمتعلقة بالسيرة وتفضيلها للشكل الشعري على الشكل النثري الى عدم تنافسها هي والخصائص المهيمنة على الرواية عند تولستوى ودوستوفسكي . ومن هنا جاءت الحاجة الى الرجوع الى النقد القديم المستند الى خصائص ذات أبعاد رحبية . كما نلاحظ عند أمثال أرنولد وسانت بيغ وبرادلي . ومن هنا أيضا جاءت الحاجة الى النقد المهيمن للالتزام بدراسة الصيغ الأضخم والأقل تماسكا . ولأحف جورج برنارد شو (**) : « ليس هناك من بين شخصين أبسن أى شخص لا ينطبق.

. How to Read	(★) في كتاب
New Dickens at Work — C. P. Snow	(A) مقال
في ٢٧ يناير ١٩٥٧ .	Statesman
The Quintessence of Ibsenism.	(★★) في كتاب

عليه الكلمات المتينة عن معبد الروح القدس ، ولا يستثيرك في بعض
الملاحظات عند الاحساس بهذا السر .

وعندما نسمي لفهم آنا كاريننا تبسو لنا مثل هذه المبرارات
والمصطلحات العريقة مناسبة وفي محلها » .

٣

وتنقل الصفحات الأولى من كتاب آنا كاريننا مشاعرنا الى عالم بعيد
عن عالم فلوير . فالعبارة التي استهلكت بها بأولئك الكلام : « النار من
نصيبى وسادفغ الثمن » تحمل رنيناً مأسوياً ومبهما . فلقد صور تولستوى
بطلته منغمرة فيما سماه ماتيو أرتولد « بفيض التعاطف » ، وأدان المجتمع
الذي طاردها حتى قضى عليها ، ولكنه في ذات الوقت تضرع الى القانون
الأخلاقي وجزائه الصارم . ويتماثل مع هذا المثال في التأثير والاستشهاد
ببعض فقرات من الكتاب المقدس استهلالات رواياته . وكان من النادر
تضمن نسيج الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر أية فقرات من الكتاب
المقدس . اذ تجنح مثل هذه المادة الى افساد جوهر النص المحيط بها من
أثر اشباع متداخلاتها وقوته . وسعى هنرى جيمس لتحقيق ذلك في
بعض المخططات مثلما حدث عندما صاح لامبرت : « حقاً حقاً... » في ذروة
رواية السفراء ، أو في تلك التضرعات الفريدة في رواية أخرى (*) ،
ولكن أى استشهاد بفقرات من الكتاب المقدس كان سيبدو زائفاً ، كما
راينا في رواية مثل مدام بوفارى . وقد يتسبب في انهيار البناء الروائي
بأسره . ولقد ظهرت استشهادات مسهبة من الكتاب المقدس في رواية
البعث على سبيل المثال ، وأيضاً في رواية المسبوس ، مما جعلنا نشعر
بأننا في حضرة تصور ديني للفن ، ونسوق بمثل قمة الجدية ، وثمة أشياء
كثيرة ستعرض للخطر الى جانب مزاياء الأداء التقني ، وإن كانت لفظة
الرسالة في هذا الاستشهادات قد بلغت رائحة وفي موضعها المناسب ، وكأنها
نغم صوت بوق عميق وممتلئ يمهّد للعمل الأدبي .

ثم يأتي بعد ذلك الاستهلال الشهير : « كان كل شيء مضطرباً في
دار أولونسكي » ، وجرت العادة على الاعتقاد بأن تولستوى استقى فكرة
هذا الاستهلال من « حكايات بلكين » لبوشكين ، وإن كانت المسودات
الفعلية بالإضافة الى رسالة أرسلها تولستوى الى ستراخوف (نشرت

١٩٤٩) تلقى بعض الشك على هذا الزعم . وفضلا عن ذلك ، فإن تولستوى فى مخطوطته النهائية عهد لهذه الجيلة بترديد جملة مأثورة موجزة : « العائلات السعيدة كلها متشابهة » . أما العائلات المتعسة فكل منها تصاب بتعاسة من النوع المناسب لها ، وأيا كانت تفاصيل العمل الأدبى إلا أن القوة الدافعة للاستهلال لا يمكن الخطأ فى تقدير أثرها . ولعل توماس مان قد أصاب عندما شعر بأنه لا وجود لرواية أخرى أقدمت على مثل هذا الاستهلال بشجاعة مماثلة .

وكما كان يفعل الشعراء الكلاسيكيون فإننا نلقى أنفسنا قد انغمسنا فى جو الخيانة القائم على التفاهات - وإن كان يثير الفيض - لستيبان أركاديفتش أوبلونسكى (ستيفا) . وعندما قص تولستوى دقائق تفاصيل حادث الزنا لأوبلونسكى ، فإنه قدم فى لحظة مصغرة الأفكار الرئيسية لرواية . ونشد ستيبان أركاديفتش المساعدة من شقيقته آنا كارينا ، وكانت فى طريقها للاستجمام واستعادة راحة البال فى بيته المضطرب (المرحل) ، وكم كان ظهور آن لأول مرة كفاعلة خير تحاول إصلاح ما فسد فى زوجة متصدعة لمسة من السخرية المثيرة على غرار سخريات شكسبير التى تقترب كثيرا من حالات التعاطف ! - وينبئ مشهد زوجته الغاضبة رغم تألقه الكوميدي بالمواجهة المأسوية بين آنا والكسى !كسندروفيتش كارلين . غير أن حادثة أوبلونسكى تبدو شيئا أكثر من مجرد تهديد تعرض فيه الموثقات الثانوية المتعددة للسرد دون بذل أى جهد ، لأن الاضطراب الذى اشتعل أواره فى الأحوال الحياتية لستيفا سينقلنا إلى مقابلة آنا وفرونسكى .

ويتوجه أوبلونسكى الى مكتبه . انه مدين بفضل تعيينه فى هذه الوظيفة لزواج اخته صاحب الشخصية المرموقة ، وينضم اليه هناك قسطنطين ديمتريفتش ليفن ، البطل الحقيقى للرواية ، وهو بطل رياضى قادر على حمل ١٨٢ رطلا انجليزيا بيد واحدة ، وبعد أن يدخل الحجرة متشامخا كعادته ، يذكر أنه لم يعد يشترك فى أعمال المجلس المحلى (زمتمسو) ، ويسخر من البيروقراطية العقيمة التى يرمز لها الموظف الكبير (العواظى) أوبلونسكى ، ويعترف بأنه قسم الى موسكو لتعلقه بزوجة أخ أوبلونسكى (كيتى) (*) وهكذا التقت فى دخوله الأول النوازع المسيطرة على حياة ليفن : بحثه عن الإصلاح الزراعى والريفى ، ونفوره من حضارة المدن وحبه الملتهب لكيتى .

وتتوالى الأحداث وتزداد شخصية ليفن تحديدا ، فنراه عند مقابلاته لأخيه غير الشقيق الناشر المعروف جيدا سيرجى ايغانونتش كوزيتشوف

الذى جاء يتحرى عن أخيه الأكبر نيقولاس ، ثم يستأنف اللقاء بكيتى .
انه مشهد من المشاهد العميقة التى اشتهر بها تولستوى ، فالمشهد عبارة
عن أشجار البتولا العريقة المكسوة بالجديد ، مما « جعلها تبدو كأنها ترتدى
رداء جديدا من الأردية المقدسة » . وتزلج كيتى برفقة ليفن فى جو
مخضب بضياء متألقة منعشة . وإذا نظر الى هذه الحادثة بمنظار النقد
الذى يحرص على الاقتصاد عند السرد سيبدو حديث ليفن هو وكوزنشفوف
كأنه استطراد . غير أننى سأعود الى هذه المشكلة ، لأن مثل هذه
الاستطرادات فى تطلق بناء الرواية عند تولستوى لها دور خاص بها .

ويعاود ليفن الانضمام الى أوپلونسكى ، ويتناولان الغذاء سويا فى
فندق انجلترا ، وينبهز ليفن بأنافة المكان ، ويصرح بحرارة بأنه ربما
فضل حساء الكرتب والثريد على جميع المأكولات الفاخرة التى يرضها
عليه النذل التاتارى . وبالرغم من انهيار ستيفيا بالوجبة التى دعاهما اليها
ليفن ، الا انها تعاود الكلام عن مشاعره المريبة ، وتسأله رأيه فى جريمة
الزنا . ويمد الحوار المقتضب قطعة رائمة من الأدب ، اذ لم يكن بمقدور
ليفن تفسير لماذا يتوجه أحد الناس الى قرن ويسرق رغيفا ، بعد أن يكون
قد ملا (كرشه) بفاخر الطعام ، وكشف بذلك عن مناصرته لعقيدة الوفاء
فى الزواج . وعندما يلصق أوپلونسكى الى مريم المجدلية يقول ليفن
بمرارة : ان المسيح ما كان لينطق على الإطلاق بمثل هذه العبارات :
لو انه عرف ما ستعرض له من اسامة ... فانا أشعر بالاشمئزاز من
الساقطات ، غير أنه قيما بعد فى الزوايا لن يكون هناك من يتماثل معه
فى الاقتراب من أنا بمثل هذه البصيرة المتعاطفة . ويتابع ليفن كلامه
ليتوسع فى شرح تصوره لوحداية الحب ، ويستشهد بمحاورة المادية
عند افلاطون ، ولكنه يتوقف فجأة ، بعد أن اكتشف أشياء فى حياته
تعارض هى ومعتقداته ، ويتركز الجانب الأكبر من رواية آنا كاريننا على
هذه الفكرة : الصراع بين الزواج الأحادى والحرية الجنسية وعدم التوافق
بين المثل الشخصية والمسلك الشخصى ومحاولة تفسير التجربة - فلسفيا -
فى البداية ، ثم الرجوع بعد ذلك الى صورة المسيح .

وينتقل المنظر من بيت كيتى ، ونلتقى بالبطل الرابع فى اللعبة
الرباعية (الكارديل) للحب ، انه الكونت فرونسكى . ويشترك فى
الرواية بوصفه مصيبا مطاردا لكيتى . وهذا مثل فوق العادة لفرتيوزية
تولستوى التقنية ، يعنى استمتاعه بنسج الاستجابات التقليدية لقرائه
حتى وإن كانت الحياة تدحضها . ان هذا تمييز عن الواقعية واقتصاديات
« النفس العميق » فى الفن العظيم . وتشابهت مغازلة فرونسكى لكيتى
فى تكوينها وقيمتها السيكولوجية هى ووله روميو برونالين (فى روميو

وجولييت) • فليس بالمقدور تقدير مدى افتتاحان روميو وجولييت وتصور معقولته الا باظهار صورة مبانة له وبيان أثر التحول عليه • ان اكتشاف البطلين (روميو وفرونسكى) للاختلاف بين حبهما السابق والهوى الناشج الذى استولى على لهما بطريقة شيطانية هو الذى ساق الرجلين الى الابتعاد عن العقل والى الكارثة • ولم يكن افتتاحان كيتى (البنوتى) وفرونسكى (مثل افتتاحان ناتاشا ببولكونسكى فى الحرب والسلام) بآكثر من مقدمة للتعرف على الذات • اذ ستساعدنا المقارنة بين الحالتين على ادراك صدق مشاعرها نحو ليفن • وستتمخض الانبهار الذى سيحدثه فرونسكى عن تمكين كيتى من التنازل عن بريق موسكو واتباع ليفن الى ضيعته • وكم كشف تولستوى عن براعته وعدم تكلفه فى التعبير عن هذه النقلة وتغيير المسار !

وتفكر الاميرة () والدة كيتى فى مستقبل ابنتها فى احد المونولوجات الداخلية التى تناجى فيها نفسها ، والتى يستعين تولستوى بها للتعريف بالماضى التاريخى للعائلة ، وكان الأمر أبسط من ذلك كثيرا فى الأزمنة الفائرة • ومرة أخرى نواجه بالفكرة الرئيسية لآنا كاريننا - مشكلة الزواج فى أى مجتمع حديث • ويظهر ليفن فى دار الاميرة لكى يخطب كيتى :

« وكانت تنفخ بصعوبة دون أن تنظر اليه ، وشمرت بانشاء ، وروحها تفيض بالسعادة ، ولم يخطر ببالها قط أن يترتب على الاعتراف بالحب هذا التأثير القوي عليها • ولكنه لم يلم أكثر من لحظة • إذ تذكرت فرونسكى ، ورغبت عينها الصابغتين الصادقتين ، ولما رأت وجهه المعبّر عن اليأس أجابت بسرعة :

« ان هذا لن يحدث ، أرجو أن تسامحنى » •

لمنذ لحظة واحدة شعرت باقتراجه منها ، وبأصبيتها فى حياته • ولكنها الآن بدأت تشعر بالنفور منه والرغبة فى الابتعاد عنه !

« كان لابد أن ينتهى الأمر هكذا » وقال هذه الجملة دون أن ينظر اليها ، وأحنى رأسه قاصدا التراجع •

ان هذه الفقرة تمثل فى صلتها وغرابتها نوع الكلمات التى يعتمد تحليلها • فهي مشبعة باللباقة والأدب بعيدة عن التجريح • غير أن الرؤية لم تنحرف عن مسارها الصادق وعن اقتراحها من نبرة الخضونة المعبرة عن حالات الروح ، ولم تعرف كيتى معرفة تامة لماذا أشعرها عرض ليفن بفيض من السعادة • غير أن الحقيقة وحدها تخفف من أشجان شجى

للمناسبة ، وإرتياها في الوعد الفامض في سعادة المستقبل ، وتشابه هذه الواقعة في توترها وصدقها هي وأفضل ما كتب لورنس .

وفي الفصل التالي (الرابع عشر) يواجه تولستوى الفريدين بعضهما ببعض ، ويعمق فكرة الحب المشوش عند كيتي . ويكشف أنه عما فيه من نضج واقتناع واضحا جليا في كل موضع . فعندما تغز الكونتيسة نوردمستون بثرثرتها ليفن ، تنساق كيتي نصف واعية للدفاع عنه ، ويحدث ذلك بالرغم من وجود فرونسكي ، الذي تنظر إليه نظرات إيهاج غير مفتعل . ويظهر فرونسكي في أفضل صورة مستحبة . ولم يصادف ليفن أية صعوبة لاكتشاف جوانب الخير والجاذبية في شخصية غريه الحسن الحظ ، وتشابهه الموتيفات هنا في وقتها وتشعبها هي وأي مشهد عند جين أوستن . إذ تؤدي أية لمسة خاطئة أو إساءة في الحكم في « التنبؤ » إلى الزج بالروح العامة للعمل الفني نحو المأساة أو التكلف . ولكن وراء هذه المفاصل الباردة توجد دائما الرؤية التي تساعد على النشأة ، أي الاحساس الهوميري بحقيقة الأشياء . . . ولم تستطع كيتي منع نفسها من الاعتراف لليفن « بفرط سعادتها » . أما هو فلم يستطع الإجابة بغير ما معناه : « انني أبغضهم جميعا ، وأمقتك أيضا وأمقت نفسي » . غير أن إجابته بحكم افتقار تعبيرها إلى العاطفية أو الصنعة قد انعكست على شعوره بالمرارة ، وأكسبته مظهرا إنسانيا . وتنتهي السهرة في أحد « الأنتريهات » الخاصة بالمائلة مما أضفى على عائلي روستوف وتشترباسكي مظهرا لا يضاهي من الواقعية . ويفضل والده كيتي « ليفن » . ويشعر بفطرتة أن زوجة فرونسكي لن تتحقق . . . وبعد أن استمعت الأميرة إلى زوجها توقفت عن الاحتفاظ بسرهما :

« وبعد أن عادت إلى غرفتها شعرت بالحر مما يغيبه لها المستقبل المجهول ، وكررت ، مثلما فعلت كيتي ، جملة مرات ما في قلبها : « ارحمنا يا رب ! ارحمنا يا رب ! » »

إنها ملاحظة مبالغ فيها وكثيرة ومناسبة تماما للنقطة إلى الفكرة الرئيسية .

ويجئ فرونسكي إلى محطة القطار لاستقبال أمه القادمة من سان بطرسبورج ، ويلتقي بابولونسكي لأن آنا كاريننا كانت قادمة في نفس القطار ، وتبدأ المأساة ، مثلما تنتهي عند تصيف القطار (وبالإستطاعة كتابة بحث عن دور مثل هذه الأرضية في حياة تولستوى ودوستويفسكي وما اللغز من روايات) والتقت والدته فرونسكي والقاتلة مدام كاريننا أثناء سفرهما في نفس القطار ، وعندما تقابلت آنا هي والكونتيسة قالت له : « نعم لقد تحدثت أنا والكونتيسة طيلة الوقت ، وتحدثت أنا عن ابني وتحدثت هي عن ابنها » . وتمت هذه الملاحظة من أشد اللمسات حزنا وأكثرها تعبيرا

فى الرواية بأسرها • انها تعقيب امرأة أكبر سنا على مسلك ابن صديق وشباب اصغر سنا لا ينتمى الى جيلها • هنا تكمن كائنة صلة آنا بفرونسكى وازدواجيتها ، وتمثل المأساة اللاحقة بعد تركيزها فى عبادة واحدة ، وكشف تولستوى عن عبقريته فى التعبير بحيث يستطاع مقارنة أسلوبه فى تركيز ما يهدف اليه بهوميروس وشكسبير •

وعندما تحرك آل فرونسكى وآنا وستيفا صوب بوابة الخروج وقعت حادثة ذات دلالة • « فلم ينتبه أحد الحراس » ، اما بسبب افراطه فى الشراب ، او لعدم سماعه - من اثر تلفعه بدثار ثقيل لحمايته من الجليد - لصوت القطار أثناء تراجعهم فصدمه القطار وصرعه • (وما ظهر فى رواية هذا الحادث من تفسيرين بدليين يحل طلبسح تولستوى) ويملق اوبلونسكى على المظهر المرعب للرجل ، وتسمح أضواء تتجادل حول هل شعر الرجل بالكثير من الألم ، أم لم يشعر بذلك • وينفع فرونسكى - شبه خلسة - الأرملة بمائة روبل ، غير أن إيماءاته لم تكن لوجه الله مائة فى المائة ، ولعلها قد حدثت بقصد ترك انطباع - لم يحسن تحديده - على مدام كاريننا • وعلى الرغم من أن هذه الحادثة سرعان ما نسيت ، الا أنها أصابت الجو بشيء من الاكفهار ، وتشابهت فى أثرها نوعا ما وموتيف (لحن) الموت فى افتتاحية أويرا كارمن التى تستمر تتردد فى صوت خافت بعد رفع الستار • وما يساعد على الاستنارة مقارنة تناول تولستوى لهذا الموقف وتلميحات فلوير للزرنخ فى المراحل الأولى من رواية مدام بوفارى • اذ تبدو رواية تولستوى أقل فراحه ولكنها أكثر جزمًا •

وتصل آنا الى دار اوبلونسكى ، حيث اللغف والمهامة المضحكة لفضية دولى وتزايد العلو عنها • وإن يرتاب فى تمتع تولستوى بروح الدعابة يكفى أن يشاهده آنا عندما تصبح شقيقها السادس - وإن كان يشعر بالاضطراب - الى زوجها وقولها له وهى تغمز بعينها فرحة وتعرض طريقه ناظرة الى الباب ! « اذهب والله يكون بمونك » وتبقى آنا وكيتى سويا ، وتحدثان عن فرونسكى ، وتمسحه آنا بلهجة امرأة أكبر سنا تشجع فتاة وقعت فى الحب : « ولكنها لم تخبر كيتى بأى شيء عن المائى روبل » اذ بدا - لسبب ما - التفكير فى هذا الشأن منقرا لها ، وشمرت أن هناك شيئا يسبها فى هذا الموضوع ، وشيئا كان يتعين ألا يكون ، وكانت - بالطبع - على صواب •

وخلال هذين الفصلين التمهيديين ، تم تناول نوعين من المسائل باستاذية متسارية • فلقد قدمت لمحات من السيكولوجية الفردية بظلالها المختلفة بدقة فائقة ، وكان تناول قريبا - وليس بعيدا - بالشبه - بالتجليل

السيكولوجي الشبيه بالموزاييك والذي نقرنه بهنرى جيمس وبروست . ولكن في الوقت ذاته كانت نبضات اندفاع المشاعر أعلى صوتا والاياءات أكثر وضوحا . وتم التعبير عن الجوانب الفيزيائية من التجربة بصورة قوية ، وأحسنا بها وهي تغمر حياة الروح وتضفي عليها طابعا انسانيًا . وبالقدور ملاحظة ذلك على نحو أفضل في الأجزاء الأخيرة من الفصل العشرين . ويتركز الحوار المحكم والمعقد بين أنا وكيثي على نقطة من نقاط الضيق والسؤم ، وتخزن كيثي استياء أنا كاريينا من شيء ما . وفي هذه اللحظة يسود خرج الأطفال الذين اقتحموا الغرفة :

« أنا الأول ... بل أنا » - هكذا صاح الأطفال بعله انتهائهم من تناول الشاي ، وهم يجرون صوب عمتهم آنا .
كلهم سويا - هكذا قالت آنا - وجرت ضاحكة لمقابلتهم ، وعانقتهم وهي تشرم بالبهجة .

والموتيفات هنا واضحة . فلهذا أعاد تولستوى مرة أخرى تركيز الانتباه على صغر سن آنا نسبيا ، وهربتها الرفيعة ، وركز أيضا على إشباع سحرها . غير أننا ننحس بسهولة الانتقال من التلاعب الخصب في المحاور السابقة والقفزة البازعة لموضوع مغاير .

ويمر فرونسكي مرورا عابرا ، ولكنه يستلذ عن الانضمام الى التجمع العائلي . وتمتد كيثي أنه قد جاء من أجلها ، ولكنه أثر عدم اظهار نفسه « لاعتقاده أن الوقت متأخر ، ولوجود آنا » . وارتكانا الى هذه الملاحظة التافهة وغير المباشرة ، تبدا مأساة الخداع التي قدر لآنا السقوط في شباكها ، والتي ستقضى عليها في نهاية المطاف .

وينقلنا الفصل الثاني والمشرون الى الحفل الراقص حيث تتوقع كيثي - مثلما ظنت ناتاشا في الحرب والسلام - مبادرة الكونت فرونسكي بالاعتراف بحبه لها . ورويت الواقعة بطريقة رائمة ، مما جعل الحفل الراقص في مدام بوفاري (*) يبدو أقرب الى النقل . ولا يرجع هذا الى أن كيثي قد وهبت قدرا أكبر من الوعي يغرق حظه إيمابوفاري منه . ففي هذه المرحلة من الرواية لم تزد آنا عن امرأة صغيرة عادية . أما الاختلاف فيرجع الى اختلاف منظور الأدبيين ، فلقد تراجع فلوبير عن لوحته ورسم من بعدد بشموخ خبيث . وبمقدورنا حتى في ترجمة الكتاب ، أن نحس بسعيه لإحداث تأثير خاص اعتمادا على توزيع الظلال والوقفات .

« كان واضحا أن هذا الصوت قد انبعث من ضلصلة قطع النقود

الذهبية المرسومة على مناضله القمار في الغرفة المجاورة ، ثم تغير كل شيء رأسا على عقب فسمعنا صوت الكورنيت ، واعتزت الأقدام مرة أخرى على الرقعة الموسيقية وانتفعت الجونيلات كأنها بالونات واحتكت بعضها ببعض ، وتباسكت الأيدي ثم انفصلت ، وانخفضت نظرات الأعين في إحدى اللحظات ثم أحطت بقصد في عينيك في اللحظة التالية » .

وروى في هذا الوصف حصر الكاتب على اشعارك بأنه يرسم الصورة عن بعد حتى تتسنى له السخرية . غير أن الرؤية في جملتها قد أصيبت بالعمى وازدادت تكلفا . أما في أنا كاريننا فقد قلعت رؤية الحفل الراقص كاملة ، ولم يكتف بمنظور واحد . فرئي الحفل الراقص من خلال الحزن المفاجيء الذي شعرت به كيتي ، ومن خلال حالة الانبهار التي مرت بها أنا ، وعلى ضوء المشاعر الوليدة لفرونسكي ، ومن منظور كورسونسكي ، أول نجم في هرادشيه الحفل ، فلا انفصال بين شخص الحفل والساحة التي عرض فيها . ولم تذكر اللقاءات والتفاصيل لذاتها ، أو من أجل الجو ، ولكنها رويت باعتبارها جزءا من نسج الدراما ، وهنا موضع الاختلاف الحاد بين فلوير وتولستوى ، ونحن نرى من خلال ملاحظة كيتي وشعورها بالكرب : كيف وقع لفرونسكي في أسر مقام كاريننا . وكانت الأميرة الصغيرة بعد شعورها بالارتباك والحجل هي التي نقلت إلينا الوصف الكامل لانبهار أنا . « وأثناء رقصة المازوركا » ، نظرت أنا الى كيتي « وهي تخفض عينيها » ويا لها من لمسة رقيقة ولكنها ركزت بكل دقة على الاحساس بمكر أنا وميلها للقسوة . « وكان يقدرون أي فنان أن يرسم صورة أنا من خلال عيون لفرونسكي » . ولكن تولستوى فعل ما كان هوميروس سيفعله عندما كان يمدح لكورس من العجائز تصداد محاسن هيلين والرفع من شأنها . وفي كلا الحالتين ، تحقق اقناعنا عن طريق اللغة المباشرة .

وتعد الفصول التالية الى تصوير شخصية ليفين ، وتعرف منها على لمحة مقتضبة عنه وعن ضيمته ووضعها المناسب وسط الجحول الدائنة وغابات البتولا وحفوف الأرض وسكينتها ، وإظهار التباين بين الحفل الراقص وهذه السكينة مقصود ، ويشير - في المقام الأول - الى ثنائية الأفكار الرئيسية في الرواية : أنا وفرونسكي والحياة الاجتماعية في المدينة - ليفين وكيتي والكون الطبيعي . وفيما بعد سيتناغم هذان الموثقان (اللذان) الرامزان ، وينوان ويتحولان الى ناطقين معقدين ولكن المقدمة على هذا الوجه قد اكتملت . وفي الفصول الخمسة التالية من الكتاب الأول يبدأ الصراع الفعلي والمأساة الموجهة .

وتتميا أنا للانضمام الى زوجها في سان بطرسبورج ، وتستقر في جناحها وتقرأ إحدى الروايات الانجليزية ، وتعتمد في كتابة الى تيمس

شخصية بطلتها ، وتبدو هذه الحادثة هي وحادثة أخرى شهيرة في الفصل التالي ، وكأنها منقولة نقلا مباشرا مما تذكره تولستوى عن مدام بوفارى . ويتوقف القطار عند إحدى المحطات وسط المواسف الجليدية ، وتخرج أنا وهي في حالة توتر متصاعد إلى « ألهوا » المتجسد المله بالفلوج ، ويتبعها فرونسكى ، ويصبح لها بفراجه ، وتبدو لها كل أحوال العاصفة أشد روعة الآن . فلقد بنها كلمات هي كل ما تنوق روحها لسماعه ، وإن كان عقلها يخشاها . « وكم استطلاع تولستوى - بكل بساطة ، بل وعلى طريقة القدماء ، تقسيم الروح الانسانية إلى روح وعقل . وما كان بمقدور فلوير كتابة هذه الجملة ، ولكن عندما يجنح فلوير إلى التعميد أو التفلسف (في لغتنا المأرجة) فإنه يكشف عن مقدار محدوديته » .

ويصل القطار إلى سان بطرسبورج ، وتقع عينا أنا على الفور على الكسى الكسندروفتش كارينين « فليسامحنى الله ! ولكن لماذا تبني أذناه على هذا النحو ؟ » ومرت هذه الفكرة بخاطرهما أثناء رؤيتها لمنظره الغائر المهيّب ، « خصوصا عندما شاهدت أذنيه المتسلطتين من حافة قيمته المستندية » . وليس هذا الخاطر ترجمة تولستوى لاكتشاف إيما بوفارى للأصوات الغريبة المستهجنة التي يحدثها شارل أثناء تناوله الطعام . وعندما تعود أنا إلى المنزل تكتشف أن ابنها أقل جاذبية مما ظنت . قبل ذلك . فلقد انحرقت قدرتها على التمييز وعادات حياتها السلوكية من جراء الهوى الذي لم يستول حتى الآن على أكثر من تنفة من لبها . ويقدم تولستوى الكونتيسة ليديا لكى يشعرنا بحمة الانفصام بين أنا ووسطها الذى عادت إليه . وليديا هي إحدى صديقات كارينين وعرفت بشدة تعصبها وعشقها للملح ، ولكن فى نفس البرهة التى تتوقع فيها يقظتها لمواجهة الحياة الجديدة تضده الحمى ، وتزداد هدوءا ، وتتمجج لماذا شطحت مشاعرها تجاه مسألة دارجة تافهة مثل هذه المأزلة المأرجة لضابط وسيم .

وفى هدوء الليل ، التقى كارينين برفيقة حياته ، واعترف الكسى بأمانته الوحشية بعدم استحقاق مغامرة أوبلونسكى للمغفرة ، وبلت كلماته كوهج متالق فى الأفق ، ولكن أنا قبلتها وابتهجت لصراجه . وفى منتصف الليل ، طلب كارينين من زوجته أن تأوى للفراش . وتنبئنا الملمات البسيطة ومنظر « الشمسيب » والكتاب الذى تأبط تحت ذراعه ودقة الساعة بوجود رقابة فى العلاقات الجنسية بين كارينين وزوجته . وعندما دخلت أنا منزعجا قيل لها « إن النار قد خمدت بداخلها ، واختبأت فى مكان مجهول » واكتسبت الصورة من اللحظة إياها قوة غير عادية ، ولكن حتى عندما ترتكن « الصورة » إلى فكرة جنسية ، فإن عبقريّة تولستوى تستطيع أن تضفى عليها طابع التعفف . وكما لاحظ ماكسيم جوركى فإن

اللغة الشبقية الشديدة التشخيص والوضوح عندما تخرج من فم تولستوى ، فإنها تكتسب نقاء طبيعياً . وبالأستطاعة ادراك عدم اكتمال الناحية الشبقية فى زواج آنا ، ولكن لا وجود هنا لحبوط الكورسيه (المشد) التى كانت تهمس حول أرداف إيمان بوفارى « كأنها ثعبان منزلى » . وهذه نقطة على جانب من الأهمية . إذ كان تولستوى فى معالجته المستترة للفراميات الحسية - على أقل تقدير فى أواخر سنوات حياته - أقرب الناس الى الروح الهوميرية .

ويختتم الكتاب الأول من الرواية بملاحظة مبهجة . فقد عاد فرونسكى أدراجة الى تكتاته ، وانغمس فى العربة واللهو وطموحات شباب الضباط فى سان بطرسبورج ، عاصمة الامبراطورية . انها حياة يشجبها تولستوى شجباً تاماً ، ولكنه أثبت براعته ككاتب ، عندما بين كيف تلازم هذه الحياة فرونسكى وأمثاله . وتقلنا الأسطر الأخيرة وحدها الى الموضوع البأسوى . فقد خلط الكونت للرجوع الى ذلك المجتمع الذى يستطيع فيه الالتقاء بملام كاريننا . وكما كان يفعل دائماً فى بطرسبورج ، فإنه غادر المنزل وصمم ألا يعود اليه الا فى وقت متأخر من الليل ، وستثبت هذه الملاحظة التى تبلو عرضية دقة نبوءتها ، لأن ما ينتظر أن يراه هو الظلمات .

وبالمقدور ذكر ما هو أكثر عن الجزء الأول من آنا كاريننا . ولكن حتى اذا اكتفى بالفحص السابر لكيفية طرح الأفكار الرئيسية وكيفية انماؤها ، فإننا سنقتنع بعلم احتمال صحة الأسطورة القائلة بانتشاء روايات فلوييد أو هنرى جيمس للأعمال الفنية ، أما روايات تولستوى فإنها شرائع من الحياة تحولت الى آيات فنية أعتمدت على شيطان ما هو سحر بعيد عن الفن . ولقد أشاز بلاكموذ الى أن الحرب والسلام تحمل فى ثناياها كل خاصية أو ميزة ادعاها هنرى جيمس عندما طالب « بالشكل المفسود واقتصاديات المواقف (٩) التى تستنزف أنفاسنا العميقة » ، ويصح هذا الكلام بمقدار أكبر عن آنا كاريننا التى لم يتعرض فيها اكتمال موهبة تولستوى الشعرية لتهديد من مطالب الفلسفة .

وعندما نتابع فكرة التركيب المفسود فى الأقسام المبدئية لآنا كاريننا ، فإننا نناقش من آن لآخر الى المقارنة بعالم الموسيقى . فهناك بعض مؤثرات كونتراپنطية وهارمونوية عند انهاء الحكاية (بضم الحاء) الرئيسية التى وردت فى مقدمة أولونسكى . وهناك اعتماد على الموتيفات التى ستعود الظهور بعد ازدياد فى الشدة فى مراحل متأخرة من الرواية (كمحادث محطة القطار ، والنقاش المازح من الطلاق بين فرونسكى والبارونة شيلتون ووهج النار الحمراء فى عيون آنا) . وفوق كل ذلك

هناك الانطباع الخاص بتمددية الموضوعات الخاضعة بتأثير المخطط الأكبر للسجل الأدبي ، ومنهج تولستوى بوليفغوى ، ولكن الهامونيات الكبرى تنسب ببساطة هائلة واتساع كبير . ومن غير المقدور مقارنة تقنيات الموسيقى بتقنيات اللغة بأى قدر من الدقة ، ولكن هل هناك وسيلة أخرى لبيان الشعور بأنيمات روايات تولستوى من مبدأ جوانى للنظام والحبيوية ، بينما أفكار الكتاب الأقل قلدا ترص وتطرز كل الى جانبه الآخر ؟

ولكن لما كانت رواية مثل آنا كاريننا تتميز بضخامة إبعادها ، ولما كانت تهيمن هيمنة كبرى على مشاعرها لذا ، تجنب خصائصها المنروسة وتعقد التفاصيل الفردية الى الإفلات من ملاحظتنا . وفى الملاحم الشعرية والدراما الشعرية يساعد الشكل الموزون على تجزئة انتباهنا وتركيزه على الفقرة موضع انتباهنا ، التى قد تكون بيتا من الشعر أو صيغة مجازية متكررة ، وعندما نقرأ مقطوعة مطولة من الشعر (وبخاصة فى الترجمات) فاننا نخضع للتأثير الشامل ، ومن هنا جاء الاعتقاد بأن الروائيين الروس يمكن ادراك مقاصدهم من عمومياتهم ، وأنا لن نجنى سوى القليل من القراءة المملقة التى نتمتعها عند قراءتنا لكوتنراد أو بروست على سبيل المثال .

وكما يبين من مسودات تولستوى ومراجعاته وتصحيحاته ، فانه بذل جهدا مشهودا فى التغلب على مشكلات السرد والعرض بدقة فائقة ، ولكنه لم ينس قط أن وراء الفريوزية التقنية ووراء « الأداء الجميل » هناك شيئا ما يجب أن يؤدى . فلقد شجب مبدأ الفن للفن لأنه اعتبره استأطافا طائفة . ولما كانت لدى تولستوى نظرة للعالم تتمحور حولها الرواية ، وعالم إنسانى معقد ومركب والفتراض شديد الوضوح بأن الفن العظيم يلمس التجربة من الناحية الفلسفية ومن الناحية الدينية أيضا ، لذا ، يتملر تحديد أى عنصر بالذات أو مشهد معين أو مجاز يساعدنا على التعرف على تقنية تولستوى .

وهناك مشاهد أقرب الى اللوحات عند تولستوى كالمشهد الشهير للحصاد فى آنا كاريننا وصيه الذئاب فى الحرب والسلام وشعائر الكنيسة فى البعث . وهناك استعارات وتشبيهات وكنائيات قد وضعت بضائة على نحو مماثل لما نجله عنه فلوييه . تأمل مثلا التضاد بين النور والظلمة الذى ألهم تولستوى بعنوانى درامتين أساسيتين والذى يسود رواية كاريننا . وفى الجملة الأخيرة من الكتاب السابع نقل خبر وفاة آنا بواسطة مسودة نور يشتمل ويشع بصفة مؤقتة ثم ينطفئ الى الأبد ، وتصور الجملة الأخيرة من الفصل الحادى عشر والفصل الثامن « ليكن ، وقلة أعماه النور عندما عرف الطريق الى الله ، والصندى مقصود . فهو

يزيل الغموض الكامن في ابجرافة باولين ، ويؤدي الى احداث توافق بين الموضوعين الأساسيين . وكما هو الحال دائما عند تولستوى ، فان التقنية وسيلة لنقل فلسفته . فجميع المبتكرات في آنا كاريننا تشير تجاه العبرة التي يتعلمها ليفن من أحد الفلاحين العواجز : « علينا ألا نعيش لأنفسنا ، وإنما من أجل الله ... » .

وبنظر أن يسمى ماتييو أرنولد للاهتمام الى تعريف دقيق ، فانه تحدث عن سمو الجدية التي تفرق بين عدد ضئيل من الأعمال ، وبين العدد الأكبر من المنجزات الأدبية . ولقد اكتشف هذه الميزة عند دانتي مثلا ولم يكتشفها عند الشاعر الانجليزى تشوسر . ولعل هذا المثل يتكرر ويواجهنا عندما نحاول مقارنة مدام بوفارى بآنا كاريننا . فمدام بوفارى رواية عظيمة حقا . فهي تقنعنا اعتمادا على مهارتها الفنية ، ومن خلال قدرتها على استقصاء كل صغيرة وكبيرة مرتبطة بنزوعها ، ولكن الفكرة نفسها وتقصينا لها يسوان لنا في نهاية المطاف أمرين هينين . وعندما نقرأ آنا كاريننا فإننا ننتقل الى ما هو أسمى من الأستاذية التقنية الى الاحساس بالحياة ذاتها . فالعمل ينتمى (على نحو لم يتحقق لمدام بوفارى) الى عالم المصلحة الهوميرية ومسرحيات شكسبير وروايات ديستوفسكى .

٤

لاحظ هوجو فون هولفستال أنه ما من مرة قرأ فيها رواية « القوزاق » لتولستوى الا وتذكر هوميروس ، وشاركة في هذا الرأي من قروا « القوزاق » ، وأيضا من قروا جميع كتب تولستوى . فتبعنا لما قاله ماكسيم جوركي فان تولستوى ذاته قال في معرض حديثه عن « الحرب والسلام » : « بغير ادعاء لى تواضع زائف ، فانها ماثلة للابادة » وأدى نفس الملاحظة عن كتاب « الطفولة والصبا والشباب » . وفوق كل ذلك ، فقد لعب الجو الهوميرى دورا دائما في تصور تولستوى لشخصه ومكانته الخلافة ، ويتحدث شقيق زوجته (*) في كتاب بعنوان « من الذكريات » من مادية أقيمت في ضيعة تولستوى في سامارا ، وأقيم سباق للحواجز ، وخصصت له جوائز مثل نور وحصان وبنقلية وساعة ورداء للنوم ، وما أشبه ، واختيرت للسياف أرض منبسطة فسجية طولها ستة كيلومترات ، وخططت ونصبت فيها علامات لتحديد أبعادها . وفي اليوم الموعد ، تجمع نحو ألف شخص من قوزاق الأوزال والفلاحين الروس والباشكير برفقة خيماهم وأواني طهوهم ، بل وماشيتهم . وعلى مرتفع مخروطى الشكل يسمى في اللهجة المحلية شينشسكا (وتعنى الكيس الذهني) بسطت

الأسبغة واللباد ، وجلس الباشكير فوقها على شكل حلقة وجلسوا فوق أرجلهم (أى مترعين بلغتنا العامية) • واستمرت المأدبة لمدة يومين ، وتميزت بما سادها من مرح ، وإن اتسمت في ذات الوقت بالجلال والنوق (١) •

ويا له من مشهد خيالي أعاد للحياة في روسيا القرن التاسع عشر أحداثا ذكرت عن سهول طروادة في الجزء الثالث والعشرين من الألياذة ، وكما جاء في الترجمة الإنجليزية ، لريتشموند :
على أن أخيل •

جمع الناس من كل جنب وصوب •

وأجلسهم في حلقة واسعة •

• وخصص للمباريات جوائز شتى ضمت السفن والمسوقات •

والسوابي والخيول والبغال والرقوس القوية للمباشية •

وحسنرات يرتدين اللشد والحليرة الرمادي •

ومثلما فعل أجاممنون ، نصب تولستوى عرشه على رابية ، ونشر الغيام ومواقفه النيران في الاستبس • واشترك الباشكير والـ Khirgizes - على غرار أخيل - في سباق الكيلومترات الستة ، وتساموا جوائزهم من الملك الملحي • ولا وجود هنا لميנסات مستقاة من علوم الآثار أو لاستحضار مصطلح للماضي الغابر • إذ كان المنصر الهومييري كامنا في وجدان تولستوى ، وتمتد جلوره الى عبقريته • ولو قرأت نقدمه لشمكسبير ، ستري أن احساسه بالقراءة من شاعر الألياذة أو من شعرائها - ان صح ان لها أكثر من مؤلف - كان واضحا ومباشرا • وعندما كان تولستوى يتحدث من هوميرس كان يشعر أنه إزاء نذله ، باعتبار السنوات التي تفرق بينهما لا تغير من الأمر شيئا •

فما الذي أخذ به تولستوى ونسبه الى الهومييرية في مجموعة ذكرياته الباكرا ؟ اعتقد أنه تأثر بموقع الأحداث ونوع الحياة • ولنتأمل على سبيل المثال الفصل الذي يحمل عنوان « الصيد » في الجزء الخاص بالطفولة :

« كان موسم الحصاد في أوجه • ولم يكن للحقل الذهبي البراق سنى حد واحد • انه الغاية الممتدة لمسافات بعيدة ، بلونها الأقرب الى الزرق ، والتي بدت لي آنشد كأنها قرية من نهاية الدنيا ، ومكانا حافلا بالأسرار • أما ما وراسها فاما أن تكون نهاية الدنيا أو بلدان قفره خالية من السكان ، وكان الحقل ممثلا بحزم المحصول وبالقلاحين • ومازلت أذكر القرس الصغير الأغبر الذي ركبته « بابا » ، وأذكر تبختره في خطوات لموب ، وهو

(١) نقل عن كتاب D. S. Merezhkovsky - نفس المرجع •

يحنى رأسه تجاه صدره ويشد اللجام ، وينش بذيله السميك الذباب والبعوض عندما تتجمع في أعداد كبيرة فوق جسمه . وأذكر الكلبين اللذين قاما بمطاردة الذئاب وهما يزحفان برشاقة على الجذامة الطويلة خلف حافري الحصان ، وجرى ميلا في الأمام - في انتظار الفريسة . ورأسه مرفوع لأعلى ، نعم مازلت أذكر أصوات الفلاحين ووطء حوافر الخيل وقرعة العربات وصفير الابل المرح وهمة الحشرات وهي تحلق في الجو في زرافات أثناء انطلاقها في خطوط ثابتة ، وأيضا ديدان الحشب، والقش وعرق الخيول والألوان والظلال التي كست الجذامة الصفراء (بقايا الجص) ، ولون الغابة الميال للزرق ولون السحب الشبيه بلون الفل والياسمين . كل هذا رأيته وشعرت به .

لا وجود في هذا الوصف لأي شيء لا يحتمل أن يتناغم مع ما كان يجرى في سهول آراجوس (عنه الاغريق) . ولا يبدو مثل هذا المشهد غريبا الا في نظرنا معشر المتأثرين بأوضاعنا الحديثة ، انه يمثل عالما بطريشيا من الصيادين والقرويين . وتبدو الصلة بين السيد وكلاب الصيد والتربة شيئا فطريا وصادقا ، ويجمع الوصف ذاته احساسا بالحركة الى الأمام وانطبعا بالاستمتاع بالسكينة والاسترخاء . ولا يختلف هذا التأثير عن الانطباع الذي تتركه في مخيلتنا الفريزات صروح كالمباريين وما فيه من توازن دينامي . ووراء الألق المألوف نقلا حدث فيما مضى في أصيلة هرقل ، تكمن البحار الحائلة بالأسرار والغابات التي لم تطأها قدم .

فصالح ذكريات تولستوى ، وبقدري لا يقل من عالم هومروس ، مشحون بالطاقات الحسية وممتلئ باللمسات والمراثيات والروائع في كل لحظة بمادة كثيفة خصبة .

« ففي الممر يوجد ساماور، ويقف الخوذي ميتكا منتفخ الأوداج الشبيهة بالجنيرى في اجوارهما ، وهو ينفخ في الوعاء الذي بلغ بالفعل حد الغليان ، الفناء وطب محاط بالضباب ، وكان البخار يتصاعد فيبعث رائحة منفرة من كومة السباح ، والشمس تنير بأشعتها البهيجة الجزء الشرقي من السماء والسقوف المصنوعة من القش والمبنية بالندى للسقيفة القسيطة المحيطة بالهظة . وتحت هذه الأشياء ترى الخيول مقيدة بحبل يربطها بالمظف ، وصليلها المستمر يمكن أن يسمع . ويرى في هذا المشهد حين متجدد خشن الوزن ، وقد تعالاه النعاس قبل الفجر فوق كومة من السباح ، ويهد ذيله قبل الشروع في القفز بسرعة وثيدة تجاه الجانب المقابل من المباءة . وتلمع امرأة رقيقة تفتح البوابات فتحدث صريرا ، وتدفع البقر الحالم الى الطريق فتسمع لسنا حوافر القطيع في خريفها ، وحتى تنفخ بصوت مسموع بالفعل . » .

وكان هذا ما حدث بعينه عندما أشرق الفجر ينوره الوردى على
ايشاكا قبل ذلك بسبعة وعشرين قرناً • ولابد أن يكون ذلك كذلك - كما
يرى تولستوى - لو أراد الانسان الاتبطاط برباط وثيق بالأرض ، فحتى
العاصفة وغضبها المحموم فانها تنتمى أيضاً الى إيقاع الحياة ! •

وينتشر وهج البرق ، ويزداد شحوباً ، ويبدو هدير الرعد الآن أقل
اثارة للحمشة وسط رخات المطر المنتظمة ••• وكما تقف شجيرات البندق
والكرز التي ما زالت غير كاملة النمو بلا حراك وكأنها غارقة في بحار
البهجة ، وتتساقط منها قطرات المطر بهله أن غسل غصونها ، ولم ينس
حتى أوراق الشجر الباقية من العام المنصرم • وتحلق البلابل في شتى
الأنحاء مترنمة بأعذب الألحان تعبيراً عن ابتهاجها ثم تندفع بغفة هابطة على
الأرض ••• هكذا كانت رائحة الغابة الذكية بعد عاصفة الربيع ، وهكذا
كانت فتنة أشجار البتولا والبنفسج وأوراق الشجر الذابلة وعش الغراب
والأشجار الوحشية للكرز ، بحيث لم استطع البقاء في البناء المصنوع من
الأجر •••

لقد سبق للشاعر الألماني شيللر أن كتب في مقاله (*) أن هناك
شعراء معينين يمكن تشبيههم بالطبيعة ذاتها ، بينما ثمة آخرون • يبحثون
عنها • بهذا المعنى يكون تولستوى هو الطبيعة ، فلم تكن اللغة في
حالته مرآة تعكس العالم الطبيعي أو عنسة مكبرة ، ولكنها قامت بدور
النافذة التي يمر منها الضياء كلها ، وإن كانت تتجبح وتحقق لها
الدوام •

من المتعذر تركيز جميع أوجه القرابة بين منظور هومبروس ومنظور
تولستوى في صيغة واحدة أو برهان واحد • فهناك أشياء كثيرة تصلح
للاستعانة بها كالحظية العريقة والباستورالية ، وشاعرية الحرب والفلاحة
واعطاء الأولوية للحواس ، والايهات الفزيائية وأوجه الاستنارة ودورة
الفصول كخلفية تحقق الوفاق وإدراك قسمة الحيوية والاستمرار في
الحياة وتأييد القول بوجود سلسلة من الكائنات تمتد من المادة الغفل الى
الكواكب • وينتشر البشر في هذا الامتداد كل حسب نصيبه المقدر له •
وأعقب من كل هذا جانب أساسي من الصبغة النفسية والبدنية ، والتصميم
على اتباع ما سماه كولريج « بالطريق الأسمى للحياة » (**) عوضاً عن
تلك الحانبات المظلمة التي أحس دوستوفسكى أنها الميدان المناسب له •

وفي ملأهم هومبروس وروايات تولستوى ، تتخذ الصلة بين المؤلف
والشخص صفة المفارقة • وقدم جاك ماريان مثيلاً لها بالرجوع الى فلسفة

Ueber navie und sentimentalische Dichtung.
The high road of life.

(*)
(***)

توما الاكوينى (*) • وتحدث عن الله • المتسامى الخلاق الأبدى والمخلوقات
الحرّة التي تنعم في أفعالها بالحرية والمحاطة احاطة تامة بفياثيه • فأخالف
يجمع في ذات الوقت بين العلم بكل شيء والحضور في كل موضع • وإن
كان هذا لا يحول دون انفصاله عن الخليقة ودون ابتعاده عن السلبية •
وتتمته بروح موضوعية صارمة • فالأله زويس يترأس الحركة من فوق
جبلة الذي يقبع بثبات فوقه • ويحمل موازين المصير دون تدخل • أو
بالأحرى دون تدخل الا عندما يريد استعادة التوازن لحياة تقلبات الحياة
من المسالك التي تتخذ شكل المعجزات • أو المتجزات المسرفة للبطولة •
وتتسم عزلة الله بنفس الصرامة والتعاطف الذي يتسم به وضوح الرؤية
عند هوميروس وتولستوى •

انهما يعتمدان في رؤيتهما على تلك العيون الجوفاء المتقدة والتي
لا تنحرف قيد أنملة من غرضها عندما تنظر إلينا من خلال فتحات خوذات
التماثيل اليونانية العريقة • ورؤيتها تدل على اليقظة الى حد مريع •
ولقد عجب شيللر من جود هوميروس وقدرته على التعبير عن أقصى
درجات الأمل والنصر يروح تتسم برباطة الجأش واليعة عن الهوى •
واعتقد أن هذه الخصبة - وهذه « السذاجة » - تنتمي الى عصر أبكر •
ويتعذر استعادتها في المسلك التحليلي المعقد في الأدب الحديث • واكتسب
هوميروس منها أكثر مؤثراته حمة • وليرجع على سبيل المثال الى ذبح آشيل
ليكاون في الكتاب الحادي والعشرين من الإلياذة :

« وهكذا يا صديقي فانك سموت أيضا فلماذا كل هذا الصخب
من أجل ذلك ؟ • لقد مات باتروكلوس أيضا الذي كان أفضل منك كثيرا •
الا ترى لأي نوع من الرجال أنتى أنا • ومقدار ضخامتى وعظمتى • وكان
أبي الذي أنجبني أباً عظيماً • كما كانت أمى التي ولدتنى شخصية
خالدة ؟ » :

وحتى إذا لقيت حتفى ومصيرى القوى •

فسميتلج العجز • وقأتى الظهيرة وما بعدها •

أنذ سيظهر شخص يقتلنى ويفتال حياتى •

اما برمع أو سهم منطلق من القوس •

هكذا قال • • وشعر الآخر بارتعاد فراقصه وبجريان دماثة يكاد

يتوقف •

وأطلق الرمح • وعاود الجلوس وفتح يديه • غير أن آشيل •

سحب سيفه الحاد وصرعه •

وصوب ضربته نحو ترقوته •

وغمس سيفه ذا الحدين في مقدمه •

واستلقى على ظهره ، وسال الدم الأسود وامتعته تربة الأرض •

ويبدو الهدوء الذى يسود السرد لانسانيا • غير أنه فى أعقاب هذا الهدوء يترأى لنا الرعب شيئا عاديا ، ويثيرنا إثارة غير محتملة • فضلا عن ذلك ، فإن هوميروس لا يضحى قط باتصاف رؤيته بالثبات خضوعا للحاجة الى الشجن ، فمثلا عندما تقابل بربام وآخيل رأيتاهما ينفسان عن حزنهما الشديد ولكنهما تذكرنا اللحم والنبيل فكما قال آشيل عن نيوبي :

« انها تذكر الطمام بعد أن يمزقها البكاء والويل » •

وأكرر القول بأن الاخلاص المجرد من الحواشى للحقائق ، ورفض الشاعر لأية إثارة سطحية ، هو الذى مكنه من تعريفنا ما تشعر به روحه من مرارة •

وفى هذه الناحية لم يقترب أحد من أعلام التراث الغربى من هوميروس مثلما فعل تولستوى • وكما لاحظ رومان رولان فى يومياته عن ١٨٨٧ :

« فى فن تولستوى لا يدرك أى مشهد من المشاهد من منظورين ، ولكنه يدرك من منظور واحد • فالأشياء تتخذ مظهرا واحدا لا غير • وتحدث تولستوى فى كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عن وفاة أمه : « شعرت آنفل بشدة الضيق ، ولكنى رغم ارادتي كنت قادرا على ملاحظة كل صغيرة وكبيرة » فلم يغيب عن خاطري حتى شكل المرضة فلاحظت « أنها كانت جميلة وصغيرة فى السن وأنيقة للدرجة غير مالوفة • وعندما ماتت أمه شعر الصبي بشئ أشبه بالفرح لادراكه مدى تماسكه ! ونام فى تلك الليلة نوما هادئا عيقا مثلما يحدث دائما فى حالات الكرب الشديد • وفى اليوم التالى بدأ يشعر برائحة تعفن الجسد :

« لقد فهمت آنئذ فقط سر الرائحة النفاذة القوية التى امتزجت برائحة البخور وملأت الغرفة كلها ، وتكشفت لى الحقيقة المرة للمرة الأولى ، وطفى على روحى الشعور بالهلع والوجل • تصور لقد اتضح لى أن الوجه الذى كان قبل أيام قليلة مقعما بالجمال والركة ، وجه الأم الذى أحبيته أكثر من أى شئ آخر على الأرض قد أصبح بمقدوره إثارة الرعب فى نفسى » •

يبد أنه ومسط الوضعوح الذى لا يجفل فى اتجاه هوميروس وتولستوى ، ثمة شئ أكبر من مجرد التسليم بالأمر الواقع • فهناك

الابتهاج . انه الابتهاج الذي يشع من « العيون البراقة العريقة للحكما » (*).
 لانهم احبوا الروح الانسانية عند الانسان وقدروها تقديرا مناسباً ، فكانوا
 يطيرون لحياة الجسد ، ويدركون هذه الحالة ادراكاً عادياً ، ولكنهم عندما
 يتحدثون عنها يجيء الحديث مقعماً باللف ، وعسلاوة على ذلك ، فانهم
 انساقوا بفرازمهم الى سد الثغرة . بين الروح والاياء فربطوا بين اليد
 والسيف ، وبين السفينة المقررة القاع وملوحة مياه البحر وبين اطار المجلة
 وغناء الحداد . نعم لقد رأى هوميروس وتولستوى الأفعال مكتملة . فاليواء
 يتذبذب حول شخصيهما ، وتكهرب قوة كيانهما الطبيعة الجامدة المدومة
 الاحساس ، ومن ثم رأينا خيول آشيل تيكى لنهايته المجبقة ، ورأينا شجر
 الصنوبر يزهر لاقتناع بولكونسكى بأن قلبه سيعاود الخفقان . ان هذا
 التناغم بين الانسان والعالم المحيط به يمتد حتى الى الاقداح التى ينظر
 فيها نسطور بحثاً عن الحكمة من غروب الشمس ، والتى يسألها عن سر
 ما حل بأوراق شجرة البتولا ولعائها وكأنها فى حالة عريضة مياغثة ، بعد
 ان اجتاحت العاصفة ضيعة ليفن . فلم تحل عند هوميروس أو تولستوى
 العوائق بين العقل والأشياء والمتناقضات التى أدركها أهل الميتافيزيقا فى
 فكرة الحقيقة والادراك ، فلقد فاخضت الحياة عليهما كأنها البحر مما أثلج
 صدرهما .

وعندما وصفت سيمون فيل الالبائة بأنها « قصيدة القوة » وتصورتها
 كأنها تعليق على مأساة عدم جدوى الحرب ، فأنها أصابت من جانب
 فعسب . فالالبائة بعيدة كل البعد عن الروح العلمية المثيرة للباس فى
 رواية نساء طروادة ليوربيدس . ففي القصيدة الهوميرية ، كانت الحرب
 ميداناً للبسالة والاقدام واكتساب المجد فى نهاية المطاف . وحتى وسط
 المجازر ، فان الحياة ترفع رأسها عالية . فحول روايى باتروكلس ، كان
 شيوخ العشائر يتصارعون ويتسابقون ويقذفون رماحهم اعتزازاً بقوتهم
 وحيويتهم . وكان أخيسل يعرف أنه معرض للتهلكة ، ولكن بريزائس
 « صاحبة الخدين الورديين الوضادين » كانت تزوره كل أمسية ، فالحرب
 أمر مقبول ، وتؤكد كينونة الحياة ، وهى فى ذاتها شيء جميل ، كما
 تستحق أعمال البشر وأحداثهم التسجيل ، ولا وجود لكارثة تعنى نهاية
 الحياة ، حتى لو كانت حرق طروادة ، أو موسكو فيما بعد . فدواء الأبراج
 المحترقة ، ووراء المازك ، تتدفق بحار التبيد بلونه الأرجوانى . وبعد أن
 هنىسى أمر أوسترليتز « سيعود الحصاد مرة أخرى - كما قال الشاعر
 الانجليزى الكسندر بوب - لكى يلون سفوح التلال باللون البنى » .

ان هذه النظرة الكونية بأكملها قد وردت في تذكرة بورالا لدوقة
 مافى عندما صبت لمنتها على الطبيعة بعد أن شعرت بأوجاع التمرد :
 « تنبهي يا سيدتي • فالنجوم مستمرة في ضيائها وبريقها ، وبألها من
 كلمات دالة على التحرر الكامل من الروح المتشائمة ، مما يقال بفظاظة عن
 أن العالم الفزيائي ينظر الى مايتلى به نظرة سلبية • فنحن اذا نظرنا الى
 ما وراء الصدمات القاسية ، سنرى أنها تحمل تأكيدا بتخطي الحياة وضياء
 النجوم لأعراض الفوضى •

على أن هوميروس صاحب الاليادة وتولستوى يتقاربان في مجال
 آخر • فتصورهما للواقع مصطبغ بصبغة انسانية • فالانسان هو مقياس
 كل تحرر ، ومحوره ، وبالإضافة الى ذلك فان الجو الذي تعرض لنا فيه
 شخوص الاليادة والرواية عند تولستوى أجدانها له طابع انساني ، بل
 وديوي • فما يهم هو هذا العالم (هنا والآن) • وربما ترائى لنا وجود
 مفارقة في هذا الرأي • فعلى سهول طروادة ، تتشاك أحوال الفانيين
 والآلهة بلا انقطاع • غير أن هبوط الآلهة للأرض واختلاطهم بالناس
 وتورطهم بصفاقة في كل الأهواء المعروفة عن البشر يكسب العمل لمساة
 ساخرة • واستحضر الفرد دي موسيه هذا الاتجاه الدال على المفارقة عند
 كلامه عن اليونان القديمة في الأبيات الاستهلالية من رولا :

حيث اكتسب كل شيء القداسة حتى الأحران الانسانية

وحيث يتعلق العالم بما قتله اليوم

وحيث وجد أربعة آلاف اله ليس بينهم أي زنديق (*) •

واذا توخينا الثقة قلنا انه عندما يوجد أربعة آلاف من الآلهة تتقاتل
 في عراكات البشر وتلدعب القواني من النساء وتصرف على نحو قد يبدو
 فاضحا حتى في نظر القيم الأخلاقية الليبرالية ، لن تكون هناك حاجة
 للإلحاد • فالإلحاد لا يظهر الا كظاهرة مضادة لتصور الاله الحي المعقول •
 وليس الإلحاد استجابة لأساطير تثير السخرية في بعض جوانبها ، وفي
 الاليادة تصنف الآلهة بانسانيتها الصحيحة • فالآلهة صورة مكبرة من
 الفانيين ، وكثيرا ما يأتي تعظيمهم من قبيل السخرية • فعندما يجرحون
 يصرخون بصوت مرتفع يعلو على أصوات البشر • وعندما يعيشون
 تتصف شهواتهم بشدة استيلائها على آلباهم • وعندما يهربون من رماح
 الأديمين تكون سرعتهم سرعة العربات التي تجرى فوق الأرض • ولكن من
 الناحية الأخلاقية والعسكرية ، تتشابه الآلهة هي والوحوش المصلاة أو

Oh le monde adorait — Oh tout était divin, jusqu'aux
 douleurs, humaines où quatre mille dieux n'avaient ce qu'il tue
 aujourd'hui pas un athee ...

الأطفال الأشقياء الذين يتمتعون بمزيد من القوة ، وساعدت أعمال الآلهة ذكورا وإناثا في حرب طروادة على رفع مكانة الإنسان • فعندما تتساوى المميزات ، فإن الأبطال الفائقين يحصلون على ما هو أكبر من نصيبهم ، وعندما تكون كفة الميزان أرجح في الجانب الآخر ، فإن أى هكتور أو أخيل سيثبت ما للحياة الفانية من حسنات • وعندما حط هوميروس « الأول » من مكانة الآلهة وجعلها تخضع لقيم البشر ، فإنه لم يحقق فقط تأثيرا كوميديا - وإن كان هذا الأثر ، كما لا يخفى - ينعش القصيدة الشعرية بما يزودها به من حلاوة الحكاية الخرافية • إنه شدد على الاشادة بامتياز الإنسان في ناحيتي البطولة وسمو المكانة • وكان هذا المعنى - فوق كل شيء - هو ما سعى إليه •

واضطلع الباثنيون في الأوديسا بدور أحنق وأكثر مدعاة للتبجيل • أما الإلياذة فهي ملحمة مشبعة بشاعر القيم الدينية والممارسة الدينية • على أن الإلياذة رغم قبولها لميثولوجية الخوارق إلا أنها سخرت منها وطبعتها بالطابع الانساني • إذ يكمن المحور الحق للاعتقاد ليس في أوليمبوس ، وإنما في إدراك « المويرا » ، أى المصير الذى لا يستسلم ، والذى يحافظ ، من خلال ما يبذل للبصيرة مسلكا فتاكا أعمى ، على مبدأ العدالة والتوازن • ويرجع الطابع الدينى لأجاممنون وهكتور إلى قبولهما للقدر واعتقادهما أن بعض النوازع التى تدعو إلى الكرم مقدسة ، تقديرا واحتراما للساعات المقدسة والأماكن الحرام ، وإلى إدراك ربا بدا غامضا • ولكنه قوى لوجود قوى شيطانية فى حركة الكواكب وعناد الرياح ، ولكن وراء كل ذلك ، فإن الواقع كامن داخل عالم الإنسان وحواسه • ولأن أجده كلمة للتعبير عما اتسمت به الإلياذة من علم تجاوز لماننا الحال ، واستفراقها فى ماديته ، ولا وجود للقصيدة شابهاست الإلياذة فى معارضتها القوية للقول « بأننا مصسنوعون من نفس المادة التى صنعت منها الأحلام » •

وخلص هذا الرأى أيضا - على نحو مثير للاهتمام - فن تولستوى • ففنه أيضا يمثل الواقعية الكامنة ، أى عالما تمتد جنوبه إلى صخرة حواسنا • إذ يقبض الله عن فنه على نحو لافت يثير الدهشة • وسأحاول فى الفصل الرابع أن أبين أن هذا الغياب لا يمكن فقط التوفيق بينه وبين الفاية الدينية من روايات تولستوى ، وإنما سأبين أيضا أنه مسلبة مستترة تتميز بها مسيحية تولستوى • وكل ما نحتاج إليه للقول هنا أن وراء التقنيات الأدبية للإلياذة وتولستوى يكمن الاعتقاد الذى يقبل المقارنة بين الاثنين عن مركزية الشخصية الانسانية والجمال الباقي للعالم الطبيعى • وربما كان التماثل فى حالة الحرب والسلام أكثر حسبا • فبينما استحضرت الإلياذة قوانين المويرا ، شرح لنا تولستوى فلسفته فى التاريخ • ففى

كلا المصلين ، دلت فوضى التمرد فى المعركة على عشوائية حياة البشر .
 وإذا اعتبرنا « الحرب والسلام » - بالمعنى الصادق - ملحمة بطولية ،
 فانما يرجع ذلك - وكما حدث فى الاليادة - الى أن الحرب قد صورت
 فى صورتها البراقة المبهجة وأيضا فيما تثيره من أشجان . فليس هناك
 أى معيار لقياس مقدار اتصاف تولستوى بمناصرته للسلام قادر على
 نفى النشوة التى شعر بها روستوف الشاب عندما هاجم الجنود الفرنسيين
 الشاردين على غير هدى . وأخيرا هناك حقيقة ارتكاز الكلام فى رواية
 الحرب والسلام على أمتين ، أو بالأحرى على عالمين مشتبكين فى قتال حتى
 الموت . ان هذه الحقيقة وحدها قد دفعت كثيرا من القراء - بل ودفعت
 تولستوى بالذات - الى مقارنة « الحرب والسلام » بالاليادة ..

ولكن علينا أن نغتنم الى معارضة فلسفة الرواية للبطولة رغم الموضوع
 الحربى المنزع أو تصوير مصائر الأمم . فهناك مواقف فى الكتاب يشهد
 فيها تولستوى على وصف الحرب بالمجزرة ، ويصفها بأنها ثمرة الولوج
 بالمجد التافه والغباء عند بعض أولياء الأمر . وهناك أيضا مواقف اكتفى
 فيها تولستوى بالاهتمام بالبحث عن الحقيقة الحققة المتعارضة هى والحقائق
 المزعومة التى يكتبها المؤرخون والرسامون وكتاب الأساطير . وليس بالإمكان
 مقارنة هذه الدعوة الكامنة للسلام ، أو هذا الاهتمام بأدلة التاريخ ، باتجاه
 هوميروس .

ان كتاب « الحرب والسلام » شديد الاقتراب حقا من الاليادة ، عندما
 تكون فلسفتها فى أدنى حالات الالتزام . بغايتها ، وعندما يضعف اهتمام
 الثعلب بالتحول الى قنفذ - على حد قول ايزيا برلين . ومن الناحية
 الفعلية ، فلقد كان تولستوى أقرب الى هوميروس فى الأعمال الأصغر
 ضخامة والأقل تمهدا ، كما هو الحال فى القوزاق وحكايات من القوزاق
 ومشاهد من حرب القرم والرصانة الرهيبة لكتاب موت ايفان اليتشى .

ولكن من الصعب التشديد بقوة على القول بأن وجه القرابة بين
 شاعر الاليادة والروائي الرومى كان فى ناحية المزاج والرؤية . فلا وجه
 لشبك هنا فى محاكاة تولستوى لهوميروس . فالأرجح هو أنه عندما عاود
 تولستوى الاطلاع على الملاحم الهوميرية فى المكتب اليونانية الأصلية فى
 يواكير أربعيناته ، فإنه لابد أن يكون قد شعر بعدم الاستغراب البتة .

حتى الآن شغلنا بالصوميات ، وحاولنا التعبير بالخطوط العريضة عما يقصد بوصف أعمال تولستوى « باللمحية » ، أو بمعنى أدق بالهومييرية ولكن إذا أريدنا إضفاء القيمة على هذه الصوميات ، فلا بد من أن تكون مستندة الى تفاصيل أدق . ان المؤثرات والخصائص الأساسية التي أضفت على كتابات تولستوى طابعها المميز إنما ترجع الى تقنيته الأشبه بفن الموزاييك . وما أسعى لتحقيقه الآن هو العودة الى بعضها .

فمن المميزات التي تميز بها أسلوب هوميروس ، والمعروفة جيدا ، النعوت - بالجملة - وتكرار التشبيهات والمجازات . ويحتمل رد علتها الى محاولة تقوية الذاكرة . اذ يساعد الشعر الذي يتناقل بالسماع والجميل المتكررة على انعاش ذاكرة المنشد ومساعدته . وتضطلع هذه الظاهرة بمهمة تقساياه الأصداء الداخلية التي نذكرنا بالأحداث الباكزة في « الصابجا » . غير أن أمثال هذه التعبيرات مثل « الفجر ذى الأصابع الوردية » ، « وبحر التبيذ الماكن » والتشبيهات المألوفة كمقارنة الفضب بتفجر أسد متوحش ومهاجمته لقطيع من الماشية تستهوي شيئا أكبر من الذاكرة . فهي تمثل نسيجا من الحياة العادية التي تنسج فوقها وتخلق استنارا من الواقع الثابت الذي يكسب شخوص العمل الشعري اكتماله وإبعاده معا . فعندما يستحضر لنا هوميروس صوت الروح الباستورالية أو الحياة اليومية الرتيبة للقرويين وصيد السمك ، فإنه يقصد بذلك القول بأن حرب طروادة لم تطف على حياة جميع البشر . وفي مواضع أخرى ، رأينا الدرفيل يقفز والرعاة ينصسون في سكوك جو الجبال . ويعنى وضع هذه العبارات التي لا تتغير وسط أحداث المصعمة والثورات السريعة أن الفجر آت لا ريب فيه وسيستيعب الليل ، وستثور العجلة ، وعندئذ ستتحوّل موقعة طروادة الى مجرد ذكرى تنور حولها المشاحنات ، وستهاجم أسود الجبال قطعان الماشية ، عندما يصاب أحقاد تسطور بالخرق .

وكان هوميروس يصبغ كلماته في تشبيهات ومجازات قاصدا أحداثا تأثير معين فكانت العين توجه لكى ترى صورة أحد الأفعال الجبوية والصاخبة ، وعندما تتسع زاوية الرؤية فإنها تتركز على مشهد من المشاهد المألوفة التي تسودها السكينة . وتزداد كثافة صورة المحاربين المنتشرين حول هكطور ثم تبرز أمام أعيننا صورة الأعشاب وهي تنحنى عندما تواجه الريح . وعندما نرى هذه الصور متجاوزة تزداد ملامح المقارنة وضوحا ، وتحتل على الفور مكانا في وعينا . وهناك مصورون فلمنكيون أحدثوا نفس

هذا التأثير على نحو رائع . ولعلكم تذكرون صورة إيكادوس لبروجيل وهو يفوس في البحر الهادي ، بينما يرى الفلاح وهو يحث الأرض في مقدمة الصورة ، ولعلكم تذكرون أيضا مشهد المذابح أو مشاهد صلب المسيح المحاطة بخلفية تمثل مدنا مسورة تنعم بالرخاء وراحة البال . وفي أغلب الظن فإن هذا الموضوع المزدوج كان الوسيلة الأساسية للتعبير عن معنيين متقابلين كالشجن والسكينة ، عند هوميروس . إذ ترمز هذه الوسيلة إلى المأساة الفادحة التي يتعرض لها الأبطال الذين قدر لهم تذكر العالم الآخر المثل لراحة البال التي يشعر بها الصيادون في الخريف والفلاحون عند جنى المحصول والحياة الأسرية التي حرموا منها . على أن وضوح تذكركم والتدخل المستمر لمستوى أكثر استقرارا في التجربة للتلطيف من أثر ضراوة المعركة وصخبها قد حقق للأشعار اتساقها القوي .

هناك أمثلة في الفن ، تأسرا بظهورها المثل لذروة الخيال استندت على « الدراية المزدوجة » كفكرة لصياغة الشكل ، ولعلكم تذكر كيف ضمن موتسارت إحدى أغنيات أوبراه زواج فيجارو في الفصل الأخير من أوبرا دون جوفاني (*) . وهناك نماذج أخرى عند هوميروس وردت في الكتاب الثامن من الأوديسا عندما ترنم ديمودوكسوس بجزء من « صابجا » طروادة دفعت أوديسوس إلى البقاء . وفي هذه الإشارة التي ظهرت في موضعها المناسب انعكس مستويان من المجاز ، فوضع أحد طرفي التشبيه محل الآخر . فبدت طروادة كأنها ذكرى بعيدة ، بينما ظهر أوديسوس وكأنه عاد مرة أخرى للحياة .

وتشابه تولستوي هو وهوميروس في الاستعانة بالصفات أو النعوت الدارجة والمبارات المتكررة لكي يحقق غايتين : الأولى - شحذ الذاكرة بعد شعورها بالأجهاد لاتساع رقعة أحداث حكايته والثانية هي تقديم التجربة الفنية في مستويين . وأدت ضخامة أعمال كبيرة مثل « الحرب والسلام » و « أنا كارنتنا » ، وهما من الأعمال البالغة التعقيد ، بالإضافة إلى نشرهما في حلقات مسلسل تفضل بين كل الحلقة والحلقة التالية فسيحة طويلة من الوقت إلى ظهور مشكلات يمكن مقارنتها بالمشكلات التي تواجه الشعر الشفوي غير المدون التي ينتقل بالسماع ، وسمى تولستوي في « الحرب والسلام » ، وفي الأقسام الاستهلاكية من الكتاب لتيسير تذكر القارئ للشخص المديدة في الرواية . فظهرت الأميرة ماري مرة تلو الأخرى وهي تسير « بخطاها الوثيدة المتثاقلة » وقدم يير بنظاراته الملفقة للأنظار . وحتى قبل أن تظهر لنا ناتاشا في صورة مكبرة تمهيا ذاكرتنا ، فإن تولستوي

(*) وايضا التلميح إلى Eye of St في La Belle Dame sans Merci
Agnes للشاعر الإنجليزي كيتس .

قد شدد على التعريف بخفة خطواتها وحيوية حركتها • وكما قال شاعر
حديث في مجال آخر يعيد الاختلاف في وصف إحدى الفتيات :

« كم تميز جسمها الرهيف بسرعة حركته !

وكم بلغت خطواتها خفيفة الوطء على الثرى ! » (*) •

وعندما قمم تولستوى حديث دنيسوف شائها لم يكن يسمى مجرد
الاضحاك ، ولكنه قصد إبراز شخصيته وسبط زمرة من الشخصيات
العسكرية ، وعلاوة على ذلك ، فقد واصل في المراحل المتأخرة من الرواية
ممارسة هذه الطريقة • فلقد أشار اشبارات متواصلة الى وضع يدي
ناپليون • وكما لاحظ ميرشوكسكي فان عدد المرات التي أشير فيها الى
نحافة رقبة فيريشخاجين خلال ظهوره القصير في الرواية قد بلغت
خمس مرات !

وكانت تثير اللمبة في كل مرة تظهر فيها • ومن أهم ملامح عبقرية
تولستوى قدرته على التدرج في إضافة لمساته الى تصاويره دون أن يمحى
جرات قلبه الأولى • فعلى الرغم من أننا أصبحنا نعرف ناتاشا معرفة وثيقة
تفوق معرفتنا بالنساء اللاتي تقابلنا معهن في حياتنا ، إلا أن صورتها
المبدئية ، أى منظر اندفاعها الرشيق ولطفها ، تظل ملتصقة في أذهاننا •
والواقع أننا قد نلأقي صعوبة في تصديق تولستوى عندما يقول لنا في
التدليل الأول للحرب والسلام بأن ناتاشا قد تخلت عن كل سحرها
« وازدادت قوة وامتلا جسمها بالشحم » • وهل صدقنا قبل ذلك هوميروس
عندما قال لنا إن أوديسوس قد ازداد تبلها وخمولا •

والأهم من ذلك استمانة تولستوى بالصور والمجازات سميا وراء
الربط والمباينة بين مستويين من التجربة عني بهما أعظم عناية : المستوى
الريفي والمستوى المدني • ونحن نلمس هنا ما يهيج وصفه ببحر فنه ،
لأن الفارق بين الحياة في الريف والحياة في المدينة يوضح لتولستوى أول
فارق بين الخير والشر ، ويكشف له الابتعاد عن الطبيعة والقيم الانسانية
للحياة المدنية من ناحية والصهر الذهبي للحياة الباستورالية من الناحية
الأخرى • إن هذا الازدواج الاسامي الذي قممه لنا تولستوى في موضوعات
ذات أكثر من أجوبة (**) قد تعلق به إلى حد اتباعه له كبداء عند انشاء
نسقه الاخلاقي • فإذا صبح القول بأن تولستوى مدمن بالفضل في فكره
لسفراط وكوفوشويس ويودا ، فان علينا أن نعتزف بتأثره أيضا بالنزعة
الباستورالية لجان جاك روسو •

There was such speed in her little body — And such (x)
lightness in her footfall ...
Plot, (x.x)

وكما حدث عند هومبروس قاننا تصادف عند تولستوى وضع المشهد المثل للحدث مصحوبا بذكرياته عن الانطباعات الريفية ، ثم يوضع المستوى غير المتغير من التجربة والحافل بالمعنى في النهاية ، أى تتخذ فقرات النقد والايضاح موضعها في أعقاب الأحداث المرتبطة بزمن حدوثها في الرواية . وثمة مثل جميل لهذه التقنية ورد في كتاب الطفولة والصبا والشباب . فلقد أخفق الصبي الصغير على نحو قابض للصدر فى محاولته رقص المازوركا وتراجع بعد شعوره بالأذى :

« آه يا له من شيء فظيع ! فكلم كانت ماما - لو كانت هنا - ستشعر بالخجل من ابنها نيقولاس » وحملتني مخيلتي بعيدا بعد هذه الذكرى الغالية ، وتذكرت الأرض الخضراء أمام المنزل وشجر الليمون الباسق في الحديقة والبحيرة الصافية والمصافير المحلقة فوقها ، والسماء بلونها اللازوردى وسحبها الشفافة التي لا تتحرك ، وأكوام القش الحديثة الحصاد ، والكثير من الذكريات الأخرى الوادعة البراقة ، وهي تطفو من خلال مخيلتي الشاردة » .

وهكذا استعيد الراوى الى الاحساس بالهارمونية والتناغم عن طريق ما سماه هنرى جيمس « بالانقياع الأعماق للحياة (*) » .

وهناك مثل آخر اختفى منه الانفصال بين التقنية والميتافيزيقا . وحدث في المشهد الهائل الذى أعقب الحفل الراقص « البال » - ويستعمل تولستوى الكلمة الفرنسية الأصل محملة بالروافد الغامضة - فهي تجمع - فى نظره - بين مناسبة لاطهار الرشاقة والأناقة وبين رمز للتكلف فى أعلى درجاته . وفى هذه الحكاية القصيرة نرى الراوى غارقا فى العشق عاجزا عن التوجه للنوم بعد أن أمضى ليلة بأكمله راقصا . وسعيا وراء التنفيس عن توتره المبهج ، فإنه يتشقى فى شوارع القرية فى الفجر : « انه الجو المألوف الأشبه بالكرنفال - الملى بالضباب - والطريق ممتلىء بالماء المتخلف عن الجليد بعد ذوبانه ، والماء يتساقط من الأفريز » . ويلتقى - مصادفة - بمشهد مربع - جندى يجلد أمام طابور من الجنود محاولته الفرار من الجندية ، ويترأس والد الفتاة الذى وقع الراوى فى حب ابنته هذه الصلية الخاصة بالجلد بوحشية وحذقة . وفى الحفل الراقص ، وقبل ذلك بساعة واحدة كان نموذجاً للرقعة والحنان ، فانهما إذن يمثل شخصيته الحقيقية ؟ وازداد المنظر بشاعة لأن الجلد يتم فى

(*)

The Portrait of a Lady. جاءت فى رواية "The deeper rhythms of Life"

العراء ووسط الحياة الروتينية الوادعة لقرية تنهيا للاستيقاظ من نومها .

وثمة مثلاً لامعان لما يحدث للوعي من انقسام جاء في الكتاب الرابع من الحرب والسلام . ففي الفصل الثالث ، يصف تولستوى احتفالاً مصحوباً بالمشاء أقيم على شرف أحد الضيوف (*) في النادي الانجليزي بموسكو في ٣ مارس ١٨٠٦ ، وكان الكونت اليا روستوف هو المستول عن الترتيبات السخية ، وقد استبعد الكونت جانباً الاوتباطات المالية التي بدأ يلحظها في ادارة بيته . ويصور تولستوى في لمسات أخاذة الخدم وهم مسرعون وأعضاء النادي والأبطال الصغار بعد عودتهم من أول حرب خاضوا غمارها . وينهر تولستوى بالنسبات الفنية في المشهد اطمئناناً الى براعته في وصف المجتمع الراقي . غير أن الرفض أو الشجب الكامن في داخله واضح للعيان ، إذ كان تولستوى شديد المقت لمظاهر الترف والتبذير والتفاوت بين الخدم والأسياد ودائم الاستنكار لها . ويسرع أحد الخدم ، وعلى سيبائه علامات الهلع معلناً وصول ضيف الشرف .

ورنت الأجراس ، واندلع المشرفون على السادى قلما - على نحو شبيه بحبات الشوفان عندما تهتز داخل الجاروف . ويتجمع الضيوف بعد أن كانوا قد تفرقوا في مختلف الغرف ، ويزدحمون في القاعة الرئيسية عند بوابة المرفص .

ويتخذ التشبيه ثلاثة أشكال (١) : فهو يقدم صورة دقيقة مساوية لمركبة الضيوف (٢) وتهز الصورة الخيال وتدعو للتوقف لأنها مستمدة من نطاق تجربة بعيدة الاختلاف عن التجربة التي أمام أعيننا . (٣) وكثير تعليقاً حاداً أو حرقياً وإن كان تعريفاً واقعياً على قيم العادة برمتها ، وعندما مثل تولستوى الأعضاء المتناقضين للنادي الانجليزي بحبات الشوفان وهي تهتز ، بطريقة بعيدة عن الأوصاف الرسمية ، فإنه حظ من شأنهم وصورهم كمجرد آلات تقرب في حركتها من الصور الهزلية ، واستطاع التشبيه اصصابة الهدف من ضربة واحدة حققت غايتها ، وكشفت ما في هذا المشهد من طيش . وفضلاً من ذلك ، فإنه في ارتداداه المقصود الى الحياة الباستورالية تمكن من المباشرة بين عالم النادي الانجليزي المثل للعالم الاجتماعي الزائف وعالم التربة الخصيبة ودورات الحصاد .

وفي الفصل السادس من الكتاب عينه نرى بير على وشك تقمص شخصية جديدة . فلقد يارز دولوجوف ، ولم تعد لديه أوهام تملق

يزوجته الكونتيسة هيلين • ويتأمل ما حل به من حطة من أثر زيجته ،
ويعتكف على البحث عن تجربة روحية تسمو بروحه ، وتدخل هيلين رابطة
الجاش لتسخر من غيرة بيير ، وينظر إليها ببلاهة من وراء نظارته ،
ويحاول مواصلة القراءة :

« كأنه أرنب مطوق بكلاب الصيد التي تدل آذانها للوراء أفتساء
زحفها بلا حراك أمام فريستها » •

هنا نعرض لمقارنة تثيرنا على أنحاء شتى ومتضاربة فنحن نشعر
بانطباع مباشر بالحنان متمزجا - مع ذلك - بجانب مثير للتسلية • فمن
الناحية التصويرية ، يبدو بيير ونظارته فوق أنفه وأذناه مدليتان للخلف
في صورة محزنة ومضحكة معا • ولكن إذا ربطنا بين هذا المشهد والسياق
الأصلي سنشعر بما في التشبيه من سخرية • فهلين رغم خطوتها الوقحة
هي التي تمثل الطرف الأضعف • فبعد لحظة سيتفجر بيير بكل كيانه
ومرثبته وسيقترب من قتلها بواسطة القرص الرخامي للمتضدة وبذلك
يكون الأرنب قد استدار في وجه كلاب الصيد وأفضل هدف الصيادين ،
وهرة أخرى ، وقضلا عن ذلك ، فإن لدينا صورة مثلة لحياة الريف •
أنها تتشابه وانطلاقة الريح وضياء الشمس في مشهد من المشاهد الدالة
على ما في حياة المدن من خداع • ولكن في ذات الوقت فإن منظر الأرنب
وهو يتعنى ذليلا يكشف هشاشة المظهرات الاجتماعية ويقول صراحة
إن مائشده هو نتيجة الشهوات الأولية • لأن المجتمع الراقي يتكفل في
شكل عصافيات عندما يتأهب للصيد •

تمثل الأمثلة التي طرحتها في صورة مصغرة المخطط الرئيسي
للإبداع عند تولستوى ، الذي قدم لنا أسلوبين في الحياة وشكلين
مختلفين للتجربة بينهما اختلاف جذري ، من قبيل التباين ، وليست هذه
الازدواجية دوما رموزا للخير والشر ، ففي « الحرب والسلام » قدمت
حياة المدن في نبض أزهى الرواها وأكثرها إبهارا • أما مسرحية
قوة الظلمات فتصور الوحشية التي قد تسود في أرض الريف • ولكن
بصفة أساسية • رأى تولستوى التجربة منقسمة أخلاقيا وجماليًا إلى
قسمين • فهناك حياة المدن بما فيها من اجفاف اجتماعي ، وحياة جنسية
خاضعة لأغراف مصطنعة واستعراضات الثراء ، وقسوة وقدره على
تفريب الإنسان عن الأنماط الأساسية للحياة الفيزيائية • ومن جهة
أخرى ، هناك حياة الريف والغايات ، وما فيها من تناغم واتساق بين
العقل والجسد ، وتقبل للجنس كشيء مقدس خلاق ، وإدراكها - غريزيا -
سلسلة الوجود التي تربط بين أطوار القمر وأطوار العملية التناسلية ،
وبين اقتراب موسم الحصاد وبعث الروح • وكما لاحظ لوكاش :

• لقد بدت الطبيعة لتولستوى أعظم الشواهد تأثيرا عن وجود عالم حقيقى وراء عالم التقاليد (٢) •

ولم تجيء معتقداته الأخيرة وتطور مفضلاته الفطرية وتحولها الى مذهب فلسفى متماسك كنتيجة لتغيرات مباغتة ، وانما جاءت - بالأحرى - كثمرة لنضج أفكاره التى طرحت أولا فى مرحلة مراهقته عندما كان شايبا يملك مساحة كبيرة من الأرض وحاول تحسين أوضاع عبيده ١٨٤٧ فأنشأ مدرسة لأطفالهم ١٨٤٩ • أنه هو عينه تولستوى الذى تصور الفكرة الهائلة للمسيحية العقلانية الأصولية ١٨٥٥ ، وانتهى به الأمر الى نبذ نقائض الحياة الدنيوية ، وهرب من بيته فى أكتوبر ١٩١٠ ، فلا وجود لعملية انقلابية فظة أو نبذ مفاجئ للفن ايثارا للخير الأسى ، فعندما كان تولستوى فتى شرا ركم أمام موسى وبكى ، وسجل فى يومياته بأن طريق الدنيويات طريق ملعون • واشتمل هذا الاعتقاد فى وجدانه دوما • وتعكس الطاقة الجبارة التى تتخلل أعماله الأدبية حقيقة كون كل عمل أدبى انحصارا لمبقرته الفنية على الاعتقاد الذى ينخر فى نفسه ويوسوس فيها الظن بأن الانسان لن يجنى شيئا اذا حصل على أعلى المراتب فى الشهرة الفنية ، ولقد روجه فى ذات الوقت • وحتى فى أعظم المنجزات التى أنجزها خياله فانه استطاع أن يكشف الصراع الداخلى الذى تعرض له ، وشكله فى « تيمة » دائمة التكرار هى الانتقال من المدينة الى الريف ومن قصر النظر الأخلاقى الى اكتشاف النفس والخلاص •

وأعظم صورة أوضحت عن هذه الفكرة (التيمة) هى مباراة بطل الرواية أو شخصيتها الرئيسية لسان بطرسبورج وفوسكو ، والتوجه الى إحدى الضيعات أو المقاطعات القصية فى روسيا • ولقد مر كل من دوستوفسكى وتولستوى فى تجربة رحيل مماثلة فى حياتهما الشخصية : تولستوى عندما نازح لسان بطرسبورج قاصدا القوقاز فى أبريل ١٨٥١ ، ودوستوفسكى عندما غادر المدينة مكبلا بالحدود فى ليلة عيد الميلاد ١٨٤٩ لكى يبدأ زحلة فظيمة الى أومسك لتنفيذ الحكم بالاشتغال الشاقة • وربما اعتقدنا أن مثل هذه اللحظات قد بدت له من اللحظات القليلة المشحونة بأكبر قدر من الهم والكرب ، ولكن الأمر كان عكس ذلك :

• لقد خفق قلبى ، وشعرت برغبة كبداية منسوة بحدوث ألم • غير أن الهواء الطلق كان مبعث العاش • ولما كانت العادة قد جرت قبل جميع التجارب الجديدة أن يعثر المرء شعور بحدوث حالة حيوية غريبة

(Die Theorie des Romans : George Lukacs) (برلين ١٩٢٠) •

وشوق غريب ، لذا كنت فى قرارة نفسى هادئا راضيا ، ونظرت بانتباه الى جميع بيوت بطرسبورج ، وهدت أنوارها كأنها تقيم احتفالا بهذه المناسبة . وقلت الوداع للجميع ، ثم ساقونا الى دارك ، ورأيت نوافذ بيت كرايسفسكيا مضاءة بأنوار مثالية . لقد أخبرتنى أنه أقام حفلا للكريسماس ونصب شجرة عيد الميلاد ، وأن أطفالك سوف يتوجهون اليها بصحبة اميل فيودوروفنا ، وشعرت بحزن وأسى عندما مررت بذلك المنزل ، وبعد ركوبى للزلاجة لمسافة ستين فرست (الفرست ١١٦٦ مترا) انفتحت شهيتنا ، وما زلت حتى الآن أشعر بالغبطة ، وبروقان المزاج» (٣) .

ويا لها من ذكرى فريدة ! . ففى ظروف شخصية مريمة وفى مفترق الطرق بين الراحة المادية - من ناحية - واحتمال الموت بعد الاصابة والإذلال الذى طال أمده - من ناحية أخرى ، رأينا دوستويفسكى يفعل ما سيفعله راسكولنيكوف فى رواية الجريمة والعقاب فى ظروف مماثلة ، ويسر بتجربة شعر فيها بالتححرر من الأوصاف الفيزيائية أو المادية ، فقد خفت صوت الصخب الليلى وراهه ، واستحوذ - على ما يبدو - على جانب من البصيرة التى تنبئه بالبعث الذى سيتحقق بفضل الأشتغال الشاقة وما تحدثه من تطهير لنفسه ، فحتى الرحلة المؤدية الى بيت الموتى ، أو كسما حدث فى حالة يزوخوف فى الحرب والسلام لتولستوى ، التى ما كان مستبعدا أن تودى به الى قتل الفرنسيين له رميا بالرصاص ، كان مجرد الانتقال من المدينة الى الأرض الحرة مصحوبا بجانب من البهجة .

ربما اكتشف تولستوى هذه الفكرة منذ وقت باكىر يرجع الى سنة ١٨٥٢ عندما عكف على ترجمة الكتاب الشهير لستيرن (*) ، ولكن تولستوى لم يظن لذلك الا عند تخطيطه لكتساب القوقاز فى السنة نفسها ، وكان قد استوعب الفكرة التى تكررت وغدت موطن العبيرة فى فلسفته . فبعد ليلة صاخبة ودع فيها جولينين وعاقه ، التحق بالخيمة العسكرية ضد القبائل المتمردة فى القوقاز القصية . وكان ما تركه وراه هو بعض الديون المستحقة عليه من جراء خسارته فى الميسر ، وذكرى قيمة للوقت الذى استنزفه فى بعض المباحج الثقافية التى مرقت عن أبناء الطبقة الراقية . وعلى الرغم من البرد القارس فى تلك الليلة وهطول الجليد :

(٣) رسالة دوستويفسكى الى شقيقه ميخائيل فى ٢٢ ابريل ١٨٥٤ . (رسائل دوستويفسكى ترجمها الى الانجليزية E. C. Mayne لندن ١٩١٤) .
(*) الاديب الانجليزى Laurence Sterne (١٧١٣ - ١٧٦٨) ، والكتاب المقصود هو Sentimental Journey (١٧٦١) .

« فان الرجل المبارح شعر بالدفء ، بل وبالحرارة في معطفه المستوع من الفراء ، وجلس على ظهر الزلاجة وتمدد ، وانطلقت الخيول الشعثاء من شارع مظلم الى آخر عبر بيوت لم يرها . وتصور أوليين أن المغادرين هم وحدهم الذين مروا بهذه الطرقات . فقد كان محاطا بالظلمة والكآبة من كل جانب ، ولا صوت مسموع وامتلأت روحه بمشاعر الندم والذكريات وبدموع البهجة التي كادت تخنقه وتكتم أنفاسه » .

ولكن سرعان ما ألغى نفسه خارج المدينة . يحدق في الجليد الذي يكسو الحقول مما أشعره بالارتياح ، وتضاءلت قيمة جميع الدنيويات التي آتلت عقله ، ولم تعد تزيد عن تفاهات . « وكلما ازداد أوليين ابتعادا عن قلب روسيا ازداد شعوره باهتمام ذكرياته عن خاطره ، وعندما اقترب من القوقاز ، خفق قلبه وشعر بالسعادة » . وأخيرا وصل إلى التلال يكون ثوراتها الرقيقة ، وقمها المحددة تحديدا دقيقا ، وبدأت له في أوج روعتها عندما رآها محاطة عن بعد بخلفية السماء البعيدة ، وبدأت حياتها الجديدة .

وفي « الحرب والسلام » حدث رحيل بيري قبل الأوان ، مثلما جرى عندما تفل عن الحياة الزائلة لأغنياء الشباب الأرستقراط ، ولجأ إلى عالم زائف آخر هو عالم الماسونية . وبدأت رحيلته للنطش بداية حقيقية . عندما سبق خارج أطلال موسكو المتفجعة برفقة سجناء آخرين . وبدأ مسيرته القاسية عبر السهول المتجمدة ، وتمائل بيري هو ودوستوييفسكي . فقد استطاع أن يستمر في الحياة بعد أن تلقى صدمة الاقتراب من تنفيذ حكم الاعدام ، وأرجى تنفيذه . بيد أن البواعث المحركة لحياته التوت ، كما تحطم إيمانه بمقالة تنظيم الكون وإيمانه بالإنسانية وبزوجته وبالله . ومع هذا فما أن مرت لحظات على هذا الحال حتى التقى بيلاتون كارايف « الإنسان الذي يحيا وفقا لنواميس الطبيعة » ، وقدم له كارايف ثمرة من البطاطس المطبوخة ، وهي إيالة بسيطة القصد تأقية ، ولكنها كانت إيالة أو إشارة بده الحجة المقدسة لبيري وما سيعانيه من ألم في سبيل النعمة المقدسة ، وكما أكد تولستوى فإن قوة كارايف وقدرته على الاذعان لمطالب الحياة حتى عندما تهبو شديدة الأهلاك مستمدة من حقيقة أنه بعد أن أطلق لحيته (وهي إشارة رمزية مشحونة بالقدسيات المتداعية) ، « بدأ وكأنه تفل عن كل ما فرض عليه ، أي كل شيء ينتمي إلى الروح القتالية ولا يتناغم معه ، وعاد إلى عاداته القروية السائدة » . وهكذا أصبح بيري يراه « كتشخيص أبهى لروح البساطة والحق ، وكفرجيل جديده يقوده إلى خارج جميع المدينة المحترقة » .

ويمتقد تولستوى أن حريق موسكو الكبير قد حطم الحواجز بين موسكو وبراح الريف ، ورأى بير « الصقيع على المشب المترب وتلال العصفافير والشواطئ المكسوة بالقابيات فى أعلى النهر المتعرج وهى تختفى فى اللون الأرجوانى البعيد » وسمع أصوات الغربان ، وشعر بفرحة جديدة ويشعر قوى بالحياة على نحو لم يعرفه من قبل . وبالإضافة إلى ذلك ، فلقد ازداد هذا الشعور شدة بازدياد شعوره بالجهد الفيزائى ، وكما لاحظت ناتاشا فيما بعد فإنه بعد أن اعتق من الأمر كأنه اغتسل وتطهر من جميع أوصاف سلوكه « ، وتخلص من شروره السابقه ، واكتشف المبدأ الذى آمن به تولستوى « حيثما توجد الحياة ، توجد السعادة » .

وتؤكد الحاشية الأولى لكتاب الحرب والسلام هذه المعادلة التى تحمل فى أحد جديها الحياة فى الريف ، وتحمل فى الحد الآخر الحياة الكريمة ، ومن المسلمات الساخرة الدالة على خلو البال أننا ، فى إحدى لمحاتنا الأخيرة فى الجبل الأصلى ، نستطيع أن نرى أبناء الكونتيسة مارى وهم يسعون أنهم ذاهبون إلى موسكو فى عربة مصنوعة من الكراسى .

وفى رواية « أنا كارينا » يلاحظ جليا التباين بين المدينة والريف ، إذ يمثل هذا التباين المحور الذى يدور حوله البناء الأخلاقى والتقنى ، فقد تمثلت بشائره من خلال ليفن بعد وصوله إلى الريف بعد أن فشلت محاولة خطبته لكيتى :

« ولكن عندما غادر المحطة ، ورأى نسائق عربته الأمور اجنات وياقة سترته مقلوبة على ظهرها ، وقد رأى فى النور الخافت المنعكس من نيران المحطة ، زلاجه وخيوله وذيوها مربوطة فى حلقات وشرابات ، وعندما أبلغه الموذى اجنات أثناء تستيفه لامتعته أنباء القرية ، وبوصول المقاتول وبأن البقرة باقا قامت بالسلامة بعد ولادتها لعجل ، شعر بالاضطراب الذى أخذ يتلاشى شيئا فشيئا ، ويحصل محله شعور بالفرى وضيق الرضا » .

ففى الريف ترى حتى العلاقة بين أنا وفروفسكى ، والتى كانت بالفعل مصابة بالانحلال تنفخ مظهرها شاعريا مقدسا ، فلا وجود لاية رواية لا باستثناء رواية معروفة للورنس (٢٠) قد استطاعت تقرب اللغة من الحقائق الجنسية للحياة فى الريف وللرائحة الدكية المنبثقة من حظائر

البقر في الليالي شديدة الزمهرير أو من حفيف الثعلب من خلال عشب
الأعلى .

وعندما شرع تولستوى في تأليف رواية البعث ، أساء المدرس والنبي
الكامنان في أعماقه الى تولستوى الفنان . فلقد تمت التضحية بالاحساس
بالتوازن في المخطط من أجل الطالب الملحة لعنصر البلاغة الكامن في
داخله ، ففي هذه الرواية عرض تولستوى جنباً الى جنب أسلوبين في
الحياة وفكرة الحجيج من الزيف الى الخلاص ، وكأنه يبين آثار أقدام
كل منهما ، ومع هذا فإن رواية البعث تمثل الحد الأقصى لتجسيد الموتىفات
(الماني) التي جاهر بها تولستوى في قصصه الأولى ذاتها . فمخصصة
نخيلودوف ما هي الا شخصية الأمير نخيلودوف في القصة التي لم تكتمل
والمسماة صباح أحد الأعيان . وتفصل بين العمليتين ثلاثون سنة من الفكر
والإبداع الخلاق ، وإن كانت شذرة القصة التي لم تكتمل قد احتوت
بالفعل في خلاصة يمكن التعرف منها على الكثير من جوانب الرواية
الآخيرة . ونخيلودوف هو أيضاً بطل قصة قصيرة أخرى غريبة اسمها
« لوسرن » كتبها تولستوى ١٨٥٧ ، والحق أن هذه الشخصية تبدو
وكأنها قد اتخذها الكاتب الروائي كصورة صور بها ذاته وحوار ملامحه
تبعاً لما اكتسبته تجربته من عبق .

وفضلاً من ذلك ، فلقد عرضت في « البعث » بطريقة جميلة العودة
الى الريف على أنها « المتلازم » المادى لاعادة مولد الروح . فقبل اتباعه
ماسيلوفا الى سيبيريا قرر نخيلودوف زيارة ضيافته وبيعها للقرويين ،
وانتمشت أحاسيسه المجهدة بالحياة ورأى نفسه مرة أخرى مثلما كان
قبل « سقطته » . فالتشمن تومض بنورها على النهر ، والمهر يتمرغ .
وبرغم المشهد الباستورالي لنخيلودوف على ادراك ارتكان الحياة فيه
المدينة على الظلم والاحقاد . فتبعاً للجدل (الديالكتيك) التولستوى :
فإن الحياة في الريف تبرى روح الانسان ليس من خلال جمالها وسكنتها
وحسب ، ولكنها أيضاً تنبه الى ما في المجتمع الطبقي من مظاهر العيش
والاستغلال . ويزغ هذا المعنى وأضحا من مسودات رواية البعث .

ففي المدينة نحن لا نستطيع أن نفهم تماماً لماذا يعمل التريز
أو الحوتى أو الخباز من أجلنا . أما في الريف فأننا نرى بوضوح لماذا
يشترك الحاصدون في بيوتهم الحضرية ومروجهم ، ولماذا يحضرون القمع
ويدرسونه ويسلمون المالك نصف نتاج جهودهم وعرقهم .

فالأرض هي التي أيقظت فكرة البطل عند تولستوى ، وهي أيضاً
جزأه .

ولقد تحدثت عن هذه الناحية بغير من الإفاضة ، ولكن ربما كان من الصعب المبالاة في تقدير أهميتها لفهم تولستوى وغايتها من البحث .
 إذ يتخلل التباين بين حياة المدينة وحياة الريف مخططاته الروائية وطريقة تجميعه لمادته والمصادر الخاصة لأسلوبه . وبالإضافة الى ذلك ، فإنها الركيزة التي تربط في وحدة أساسية الجوانب الأدبية والأخلاقية والدينية في عبقرية تولستوى . إذ كان أول المآزق التي أقلقنت نغليدوف و١٨٥٢ هو عينه المآزق الذي أقلق الأمير أندرو وبير ولينغ ليتش وإنراوى في رواية صنوانات كرويتزر ، وكان السؤال الذى استند اليه تولستوى كمنوان لأحد مباحثه هو دائما نفس العنوان : « ما الذى يتعين أن نفعله ؟ » . وبمقدورنا القول أنه في نهاية المطاف تغلبت الصورة على المصور ، واستولت على رؤيته فلقد تخلى نغليدوف عن ممتلكاته الدنيوية ، وأبحر في رحلة حجيج نهائية متخفيا تحت اسم تولستوى .

ويمثل استقطاب المدينة والريف أحد الجوانب الرئيسية لأية مقارنة تعقد بين تولستوى ودوستوفسكى . ولقد كان موتيف التحرك نحو الخلاص مشتركا في حياتيهما . ومخيلتهما على السواء ، وتعبد رواية البعث لتولستوى من جملة نواح تذييلا لرواية الجريمة والعقاب لدوستوفسكى . غير أننا عند دوستوفسكى لا نرى بالفعل أرض الميعاد (باستثناء لحظة عابرة طفيلة مبهمة عن سيبيريا) فالحجيم عند دوستوفسكى هو المدينة الحديثة الكبرى (٣) . وبالتحديد أنها « اللبلى البيضاء - اسم إحدى رواياته التى تدور أحداثها فى پترسبورج » . وهناك رحلات تطهيرية ، ولكن عمليات التوفيق والمصالحة مع المشيئة الإلهية التى يهتدى إليها أبطال تولستوى فى أرض الريف لا يهتدى إليها وكبار الخطائين عند دوستوفسكى الا فى ملكة الله . وهذه الملكة فى نظر دوستوفسكى - وعلى تقيض تام لتولستوى - ليست ، ولا يمكن أن تكون فى هذا العالم ، وفى هذا المقام لابد أن نراعى الملحوظة التى كثيرا ما تتبادر للأذهان عن تفوق دوستوفسكى فى وصف حياة المدينة ، ألا أنه يكاد لا يحاول البتة وصف مشهد من مشاهد الريف أو المشاهد التى تجرى فى الهواء الطلق .

وأخيرا ، فإن التجربة ذات المستويين فى الرواية عند تولستوى من بين السمات التى تيسر المقارنة بين هوميروس وتولستوى ، وتساعد على الاستئارة ، إذ يبرز منظور الالياة والأوديسا (ومن المناسب الآن الإشارة إليه) من الربط بين النقوش البنسارزة (٣٣) والمنظور العميق .

(*) الماربوليس

(**)

Bas-relief.

وكما لاحظ اريش أورباخ عند كلامه عن ميميسيس ، فإن مقاصد الأحداث في السياق الهوميري تغطي الانطباع باتصافها « بالتسطيح » . ولكن وراء هذا المظهر نستطيع أن نلمح من خلاله ومضات تمثل الفسنة الكبيرة لعالم البحر وعالم الريف . واعتمادا على هذه الخلفية ، اكتسبت القصائد الهوميرية قدرتها على الإيحاء بالعمق والشسجي ، وفي اعتقادي أن هذا التفسير وحده هو الذي يساعد على فهم لماذا تشابهت - بلا توهج - بعض مشاهد عند هوميروس وتولستوى في ناحيتي طريقة الانشاء والتأثير ، ويمتد توماس مان أن الفصول التي تتحدث عن جهامة ليفن في تامله مع مزارعيه هي النموذج الذي اقتنت به فلسفة تولستوى وتقنيته ، وإنها كذلك . فهناك العديد من الخيوط المتصافرة مثل العودة الظاهرة لليفن لنوع الحياة التي اعتادها وتوافقته الذي يصعب التعبير عنه مع الأرض ومن يحرثونها ، واختيار قوته الجسدية ضد فلاحيه ، والانهاك الفزيائي الذي أعاد حيوية العقل ، والذي نظم التجارب الماضية في التجربة بعد تطهيرها اعتمادا على التسامح . كل هذه الملامح تحمل طابع تولستوى (*) . غير أننا نهتدي الى مثل قريب مواز في الكتاب الثامن عشر من الأوديسا عندما نشاهد أوديسوس في هلاهيل المتسولين جالسا دون أن يعرف أحد ، أمام النار التي أشعلها للتدفئة ، ونرى بنولوبي تقدم النساء ، ويسخر منها أوريماخوس (في ترجمة لورنس) :

« آه يا أوريماخوس ، لو أنه جرت بيننا مباراة في العمل خلال دورة الربيع الأخيرة عنسلما كان النهار طويلا في مزارع أكوام التبن والقش . ولعلنا إذا تناولت أنا منجلا أحسن تقويسه ، وتناولت أنت منجلا مماثلا له ، واستمرت المباراة بيننا طوال اليوم دون تناول أي طعام ، واستتم الغزال بيننا حتى الغسق ، مع الحرص على استبقاء بعض الأعشاب ، أو قمنا بجر بعض أفضسل الثيران أي البهائم التي تتجرق شوقا الى الغذاء ، وبلغت أنسب سن تيسر لها القدرة على الجر ، وأيضا . . . »

آنلد سبيري كم طول الأخبود الذي سيكون بمقدوري اجتيازه .

ولقد صدزت هذه الكلمات في مقام من الأسى وأحداث النهب الخسيسية تذاكر فيها أوديسوس الفهنة الذي سبق رجليه إلى طروادة قبل ذلك بعشرين سنة . غير أن تأثيرها قد جاء من أدراكنا أن المتسولين لن يعودا ثانية إلى جهامة الغسق .

فاذا وضعنا الفقرتين جنباً الى جنب وقارنا بين نعمتيهما ، وصورة العالم التي نقلتها ، فاننا لن نمش على فقرة ثالثة تبهما ، واستملت من مثل هذه المقارنة نواة الفكرة القائلة بإمكان تأهيل رواية الحرب والسلام ورواية آنا كاريننا فى بعض نواح حاسمة للوصف بأنها هوميديات . وهناك اغراء بالتأمل فى هل يعد موتيف الرحلة نحو البعث الملقى أو الروحي والإحساس بوجود عالمين ، والذي يمكن ملاحظته بقوة عند تولستوى ، هل يعد من الملامح المميزة للشعر الملحمي بمعناه الصحيح ؟ ويثير هذا التساؤل مشكلات صعبة ورائعة . فهناك رحلات فى الانبعاث والكوميديا الالهية ، وفى الكثير من الملاحم الكبرى ، ويلاحظ ذلك بوجه خاص فى آيتى جون ميلتون : الفردوس المفقود والفردوس المستعاد ، ففيهما نمش على فكرة « ملكة البركات » والرؤية الباستورالية أو آتلاتنا الذهبية . وفى خضم هذه الأمثلة المتنوعة ، من الصعب التصميم ، غير ان جانباً من هذه الفكرة عن الرحلة والعالم المقسم يكمن وراء احتمال أن تكون دون كينغوتة ورحلة الحاج لجون بينان ومويى ديك هى التي تخطر بالبال على الفور عندما نتصور فكرة « الرواية الملحمية » .

٦

تثير الرواية عند تولستوى مشكلة قديمة فى نظرية الشكل الأدبي ، انها مشكلة تعدد الأحيوة أو المحور المقسم (*) . هنا أيضاً نلاحظ احدي العقائيات التي تلفت انتباهنا الى ناحية ميتافيزيقية أو على أقل تقدير الى بعض معان فلسفية ضمنية ، فعل الرغم من تصور العديد من نقاد تولستوى والقراء الساخطين ، فان الأحيوة المزدوجة أو المثلثة فى الرواية عند تولستوى تعد من المقومات الأساسية لفنه ، انها ليست أعراضاً لاضطراب فى الأسلوب أو إطلاق العنان للأهواء . فلقد كتب سترخوف الى أحد الروائيين ١٨٧٧ يملن ازدرامه « لناقد ينهش لماذا ركز تولستوى على المسو ليفن ، بينما كان من واجبه أن يتناول آنا كاريننا وحدها » . ولعل الناقد قد غلبت عليه السذاجة عند قراءته للرواية ، ولكن الأسباب الكامنة وراء منهج تولستوى لم تكن واضحة كما افترض سترخوف . فمن البداية قصد تولستوى تقسيم ثقل المضمون بين أحيوتين رئيسيتين . وهناك ازدواجية بدت فى بحثه عن عنوان للرواية ، اذ يعكس العنوان الأول : « زيجتان » والعنوان الثانى (**) ، واللذان اختارهما

تولستوى على التعاقب للكتاب ، عند تخطيط المسودة التى وضعها فى باكورة انشغاله بتأليفها . وفيها تحصل أنا على الطلاق وتزوج فرونسكى ، وتضمن المسودة أيضا بحثا أساسيا فى طبيعة الزواج من منظورين متباينين . وفى البداية لم يعرف على وجه الدقة كيفية إشراك الأحبوبة الثانية فى نسج قصة أنا ، وتصور تولستوى مبدئيا ليفن (الذى سماه على التعاقب باوردنستوت وليفن) كصديق لفرونسكى ، ولم يتحقق الا تدريجيا واعتمادا على استكشافات المادة التى يستطاع الأخذ بها فى الدقائق الأخاذة فى المسودة نجاح تولستوى فى الاحتذاء الى المواقف وخطوط الأحبوبة التى نوجب بها الآن ونصفها بأنها لعضوية وكان من المحتوم الأخذ بها . وعلاوة على ذلك ، فإن تولستوى أنشأ تأليفه لآنا كارينينا انتقل الى الكلام عن مشكلة التعليم الشعبى ، وشعر بشئ من الملل فى بعض الأحيان أثناء العمل فى الرواية .

وكما أشار اميسون وغيره من النقاد فإن الأحبوبة المزدوجة تمتد وسيلة مركبة بمقدورها إثبات فاعليتها على إنحاء شتى ، فبالاستطاعة استعمالها لتعميم فكرة جزئية ، واعتمادا على الاحساس بالقابلية للتكرار أو التصميم الكلى ، لفرض أى استحصار يحتمل أن يستعمده المشاهد أو القارى اعتقادا منه بأنه لايناسب أكثر من حالة استثنائية واحدة لآخر ، وهذا ما يحدث فى حالة مسرحية الملك لير لشكسبير ، إذ تنقل الأحبوبة المزدوجة معنى شيوع الهلع والفسق والخيانة ، وتحول دون اعتراض العقل على الظن بتفرد مصير لير . وهناك شواهد فى المسرحية تدل على عدم رضا شكسبير عن البناء المزدوج ، ولكنه شعر بوجود بعض الإرغام الداخلى على تكرار التعبير عن رؤياه الفظيعة ، وبذلك يعزى المعنى الذى يمبر عنه ويشد من أثره .

والأحبوبة المزدوجة وسيلة تقليدية للسخرية ، وتصور مسرحية هنرى الرابع لشكسبير الاستعماليين كليهما . فهى تعمم المادة بحيث تتخذ شكل الموزاييك وصورة كاملة للأمة وللمصر برمته ، تطرح فيها الأحبوتان الرئيسيتان جنبا الى جنب من قبيل السخرية . وتنعكس صورة الدخوس والفضائل بين مرتين موضوعتين فى زاويتين مختلفتين ، يعنى تقع البطولة فى موقف وسط بين اثنين من شخوص المسرحية (٣) . وأخيرا فإن الأحبوبة المزدوجة أو المتعددة قادرة على تكيف مظهر جو الأحداث ، وقادرة أيضا على نقل التماثلات المتشابهة للواقع . ولدينا مثل بعيد من البساطة لذلك فى « أوليس » لجيمس جويس ، حيث يساعد تقسيم بؤرة القصة والوعى على التعريف بجوانب التزامم والتعددية فى أحداث يوم من أيام إحدى المدن الكبيرة .

وحققت الأحيوكة المزدوجة في أنا كاريننا هدفها في كلا الاتجاهين . فالرواية تمثل الزواج من منظور فسيولوجي (*) ، وتتميز بتفوقها من حيث الدقة على رواية بلزاك . وترجع راحة تناول تولستوى للفكرة الى انه صور ثلاث زيجات منفصلة .

ولو ان تولستوى اكتفى - مثلما فعل فلوير - بحالة واحدة ، لتأثرت خصوصية حججه ونضجها ، ويدت لنا في صورة أقل وضوحا . وتوضح أنا كاريننا بعضا من نظريات تولستوى في التربية ، وأكد سترخوف بأن أفضل علماء التربية أنفسهم وأكثرهم استنارة قد اهتموا في الفصول التي تتحدث عن ابن أنا الى تلميحات مهمة عن نظرية التربية ، ويسرت الأحيوكة المتعددة الجوانب للرواية أن تحمل عبء المجادلات والتجريدات ، وثمة بعض روايات (ذات برنامج - وهو مصطلح منقول عن الموسيقى ذات البرنامج التي تصور قصة أو مشهدا طبيعيا .. الخ) لذيكنز تدفعنا الى التأثر بها رغم جنوحها الى التسطيح والأساليب البلاغية ، لأن دور الرواية فيها محدود للغاية مما يصعب استيعابه لنقاش المشكلات الاجتماعية وتقديمها في صورة درامية .

وكانت المواجهة بين زوج من الشخص (أنا - فرونسكي) و (كيتي - ليفن) هي الوسيلة الرئيسية التي استعان بها تولستوى للتعبير عما يقصده ، وساعد الاحساس بالتباين ، وطرح القضيتين متجاورتين على تركيز العبارة من الحكاية . وهنا شيء ما يذكرنا بالصورة الانجليزية في القرن الثامن عشر (هوجارت) الذي كان يرسم حالتين احدهما تمثل الزيجة الفاضلة ، والاخرى تمثل الزيجة المتبدلة ، غير أن نسبة توزيع النور والظلال قد تحدثت على نحو أدق عند تولستوى . فجانب النبل عند أنا لا يتجزأ . ويقدم تولستوى في ختام الرواية ليفن في بداية طريق شديد الوعورة ، ولعل هذا المثل يبين على وجه الدقة الاختلاف بين التعبير الساخر عن المفارقات وبين الهجاء . فتولستوى لم يكن من الهجائين . أما فلوير - كما بين بوفار ويكوشيه (*) فانه كان قريبا من هذا الوصف .

غير أن ثالث مهام الأحيوكة الثنائية أو الثلاثية الأبعاد - يعني قدرتها على الإيحاء بالحقيقة بالاعتماد على زيادة دسامة مخطط العمل ووخزه وتركيبه ، هي التي حققت التأثير الأكبر في الرواية عند تولستوى ، وكثيرا ما قيل ان تولستوى يتفوق في روحه الكلاسيكية على ديكنز وبلزاك أو دوستوفسكي ، لأنه أقل منهم اعتمادا على آليات الأحيوكة أو أحداث المصادفات أو الحيل القسائمة كالغور على أحدي

الرسائل المفقودة أو العواصف المفاجئة ، ففي الحكاية التولستوية ، تقع الأحداث بطريقة طبيعية وبغير عون من المصادفات التي اعتمد عليها — باختصار — أدباء القرن التاسع عشر ، وهذا الكلام صحيح في جانب واحد لا غير ، إذ كان تولستوى أقل تأثراً بكثير من أعلام مثل دوستوفسكى ودیکنز بتقنيات الميلودراما المعاصرة ، وبالمقارنة بجيمس أو بلزاك فإنه لم ينسب ما هو أكثر من الأهمية الواهنة لتعقيدات الحكاية ، ولكن في الواقع لقد تشابه تولستوى هو والآخرين في تضمين رواياته الكثير من الأحداث المستعينة بالحدث ، وكثيراً ما احتال على أكبر مشاهدته وطعمها ببعض الحيوية ، كما كان يفعل ألكسندر دوماس وأوجين سو (مؤلف اليهودي الثالث) ممن اشتهروا بهذه الحيل ، ففي كل من « الحرب والسلام » وأنا كاريننا لعبت دوراً مهماً لقاعات الصدفة وانسحاب الأبطال في الوقت المناسب ، وسلسلة طويلة من المصادفات . فمثلاً اعتمدت رواية البعث من أولها لآخرها على « خبطة » من الصدفة الخالصة (كتعرف نخلودوف على ماسلوف ، وتعيينه عضواً في المحلفين الذين نظروا في قضيتها) . أما القول بعدم استبعاد حدوث ذلك في الحياة الواقعية فلا ينفي نفعها بالزعة الميلودرامية ، وبأنها غير محتملة الحدوث ، ويقال إن تولستوى قد تعرف على هذه الحادثة من كوفي — وهو من الموظفين الرئاسيين في سان بطرسبورج في خريف ١٨٧٧ . ولا يغير من طابعها غير المحتمل ومن ميلودراميتها اختيار اسم روزالي أوني للبطلة المتعسة .

وينطبق استتعمال تولستوى لما سماه جيمس بالحييل المتقنة الصنع (*) على كل موقف من المواقف الكبرى في أهبوة رواياته ، ومن أمثلة ذلك عودة ظهور الأمير أندرو المبالغية إلى « بالدهيلز » في مشهد عاصف على الطريقة الفيكتورية ، بل وعلى وجه الدقة عندما كانت زوجته على وشك الوضع ، وانضمام ناتاشا إليه أثناء إخلاء موسكو ، وركسة روستوف على غير موعد إلى بوجو شاروفو ، وما ترتب على ذلك من التفاهة بالأميرة ماري ، وسقطة فرونسكى في حضرة آنا وزوجها . لكل هذه الأحداث والمواقف لا تقل في اصطلاحها عن الأبواب المسعورة والأحداث المختلصة عن طريق التصنت التي يبنى عليها الروائيون الأقل وزناً أعمالهم . إذن أين يقع الاختلاف ؟ وما الذي يخلق الطابع الطبيعي والتماسك العضوي في القصة عند تولستوى ؟ وتقع الإجابة عن ذلك في تأثير الأهبوة متعددة الأطراف وتجنب تولستوى التعمد للأنافة الشكلية .

فخطوط السرد في الحرب والسلام وفي أنا كاريننا متعددة للغاية ومنسوجة دوماً بهيئة بارعة ، بحيث تؤلف شبكة متينة تستوعب جميع المصادفات والحيل المصطنعة الضرورية لإنشاء الرواية ، وتزيل

غرايتها ، وتحول الى أحداث محتملة الوقوع : فثمة نظريات بعينها عن أصل النظام الشمسي استعان بها تولستوى كمسلمات له « كالكتافة الضرورية » للمادة في الفضاء التي تيسر حدوث تصادم بين الخلائق ، وساعدت الأحموكات المقسمة على أحداث مثل هذا التكثف واستعان بها تولستوى لنقل الإيهام الرائع بالحياة والواقع في جميع إحتكاكاته الصاخبة ، إذ تجري أحداث كثيرة للغاية عند تولستوى ويشترك شخصوس عديدون في مثل هذه المواقف المتنوعة ، وعلى امتداد فترات زمنية طويلة للغاية ، بحيث يتحتم حدوث التقاء بينهم يتفاعل فيه كل منهم مع الآخر ، فتقع مثل هذه الإحتكاكات المحتملة التي قد تسبب لنا بعض الضيق لو كانت الرواية أصغر حجما .

واحتوت رواية الحرب والسلام على العديد من المواجهات المعتمدة على المصادفة ، وتمثل جانباً من آليات الأحموكة ، ولكننا نثقيلها ولا نرى فيها أى تكلف ، لأن الفضباء عند تولستوى مشبع بقدر كثيف للغاية من الحسنة . فمثلاً عندما يصل بيير الى المعبر عبر كولوشا وسط مخارج بوابات التفقيش والندارات الخطر أثناء معركة بورودينو يأمره الجنود الغاضبون بالابتعاد عن خطوط نيرانهم : « وانتقل بيير الى اليمين ، وبدون سابق انذار قابل أحد معاوئي رافيسكي وكان يصرفه » . ونحن نقبل هذا الزعم ، لأن بيير كان معنأ لفترة طويلة وفي العديد من الأسياقات بحيث - أصبحنا نشعر كأننا نحن الآخرين قد قابلنا المساعد في أحد الفصول السابقة . وبعد ذلك بلحظات قليلة ، يخرج الأمير أندرو ، ويحمل الى أقرب خيمة وتقطع رجل أحد الزجال القريبين منه . انه أناطول كوراجين . ويحدث ذلك بالرغم من الاعتراض الملحوظ بازدهام معسكر العمليات الجراحية بمشرات الآلاف من الجرحى في هذه اللحظة بالذات في الخطوط الخلفية ! . لقد نجح تولستوى في تحويل عدم الاحتمال المؤقت الى شيء ما يجمع بين ضرورته للحكاية وبين الاتصاف بالانقاع في ذاته :

« نعم انه هو نعم ! أن هذا الرجل قريب منى على نحو ما ، ويرتبط بي ارتباطاً مؤلماً . . هكذا فكر الأمير أندرو دون أن يدرك بوضوح ما الذي رآه أمامه وتسائل : عن علاقة هذا الرجل بطفولتى وحياتى ؟ دون أن يعثر على اجابة ، وبفترة خطر له خاطر جديد غير متوقع من هذا العالم الطفولى ببقائه وما يسوده من محبة ، فتذكر ناتاشا مثلما رآها لأول مرة في المرقص ١٨٩٠ . . . وتذكر الآن الصلة التي كانت قائمة بينه وبين هذا الرجل الذي كان ينظر اليه نظرة غامضة من خلال الدروع التي أغرورت بها عيناه وتذكر كل شيء ، وفاض قلبه السعيد بالحنان والانتشاء ومعبدة هذا الرجل » .

وتثير عملية التذكر التدريجي التي خطرت للأمير عملية تذكر مماثلة تخطر للقارىء ، اذ يتحول التلميح لئاتاشا فى أول حفل راقص تحضره الى نسيج تمتد أحداثه وتتسلسل فى الرواية ، وتتجمع وقائعها المتنوعة فى ذكرى متماسكة ، وكان أول ما تداعى لوعى الأمير أندرو ليس ما الحق به كوراجين من شر ، ولكنه جمال ناتاشا ، ومن خلال تذكره لهذا الحادث ، يتأثر الأمير أندرو بدوره ، ويتجه الى حب كوراجين ، وإلى الاعتراف بالمشيئة الالهية ، ويشعر بالسلام مع نفسه .

وجاء تناول السيكلوجى مقنصا للغاية ، وله أهمية ملحوظة مما ينسبنا الطابع الميلودرامى وغير المحتمل للظروف الفعلية .

وتتطلب شبكة الأعبوكات المتوازية والمتضافرة فى نسيج الرواية عند تولستوى فريقا هائلا من الشخصيات لابد أن يقتصر دور الكثير منها على الأدوار الصغيرة العارضة ، التي لا تزيد عن دور السناد ، ومع هذا فمن الصعب نسيان أية شخصية من الشخصوس الذين ازدحمتم بهم الحرب والسلام ، وينطبق هذا الرأى حتى على دور الخادم الوضع . فمن يستطيع أن ينسى « جابريل » وصيف ماريا ديمتريفنا الأشبه بالمارد فى هيئته ، أو ينسى الرجل الطيب ميخائيل أوبروكوفى ، الذى تميز بقوة هائلة ساعدته على رفع ظهر الحرية من الخلف ، والذى كان يجلس فى القاعة يرقع الشباشب عندما عاد نيقولاس روستوف من الحرب ؟ وليس من عادة تولستوى تقديم أى شخص آدمى دون ذكر اسمه أو دون ربط بينه وبين أحداث الرواية . فورا كل شخصية عنده مهما تضاهل دورها ماض كريم . وعندما كان الكونت فليا روستوف يصد العشاه لباجراشين قال : « اذهب الى روز جيلباى - الذى يعرفه الحوذى اباتكا وابحث عن الفجرى اليوشكا الذى رقص فى بيت الكونت زورلوف ، ولعلك تذكر ذلك (بامارة) السترة القوزاقية البيضاء التي كان يرتديها » . وإذا توقفت عن نطقك الجملة بعد اسم اليوشكا ، ستكون قد فقدت لمسة من لمسات تولستوى العميقة . ولم يظهر الفجرى فى الرواية الا عرضا وعلى نحو غير مباشر . ولكن تولستوى لم ينس تقديمه كشخصية متكاملة ، وسنراه فى حفلات أخرى وهو يرقص مرتبدا سترته القوزاقية البيضاء .

وتتميز تقنية تسمية الشخصيات ذات الأدوار الصغيرة بأسماء مناسبة ، وذكر شىء ما عن حياتها ، بعيدا عن ظهورها المقتضب فى الرواية ، تتميز بفرط بساطتها ، وان كانت تترك أثرا شديدا الوق ، فمن تولستوى إنسانى المنزع ، ويعترف بأدمية الشخصيات وعدم انتمائها لعالم الحيوانات أو الجمادات ، التي تتخذ كوسيلة لحكاية الحكايات والسخریات والكوميديات ، والتي تستعين بها الروايات الطبيعية

لتحقق أهدافها • إذ كان تولستوى يحترم اكتمال الشخصية الانسانية ، ولا يمكن أن يستهين بها وينظر اليها كمجرد وسيلة حتى في عالم الرواية . ويعرض منهج مارسيل بروسست مثلا مبادئنا يساعد على الاستئثار • ففي عالم بروسست غالبا ما تترك الشخصيات الثانوية بلا أسماء ، ويقصد بذلك أحيانا الانتقاص من هذه الشخصيات ، ففي إحدى رواياته (*) ، يستدعي الراوى غسالتين الى إحدى الماخورات (**) ، ويطلب منهما الاشتراك في اجراء العملية الجنسية ، ويدقق في كل رد فعل يحدث لهما حتى يستطيع بمخيلته استحضار صورة بطلته ألبرتين وعشقها لامرأة أخرى (***) • ولست أعرف أكثر من أمثلة أدبية قليلة في الأدب الحديث تضاهي مثل هذه الحالة في بشاعتها ، غير أن الجانب المريع لا ينصب كثيرا على ما فعلته المرأتان أو على جباله الهوسي بالتفرج على الأعضاء التناسلية (****) عند الراوى ، بقدر ارتكازه على تجريد المرأتين من أى اسم ، وتحويلهما الى مجرد شيئين ! انتزعت منهما حياتهما الخصوصية وقيمتها وحرمتها ، واتصف الراوى بسلبيته الكاملة ، كما يبين من ملاحظته « عجز المخلوقتين عن تقديم أية معلومات لى ، أعرف منها على ما يجرى لألبرتين » • وما كان بالاستطاعة اقدم تولستوى على كتابة مثل هذه الكليسات • ويرجع قدر كبير من عظمتها الى مثل هذا الاجسام •

وفى آخر الأمر ، تعد طريقة تولستوى هي الأكثر اناعا • فنحن نشق ونشمر بالاغتباط من واقعية الكونت اليا روستوف وحوذيه والكونت أورلوف واليوشكا الراقص الفجرى • أما الافتقار الى الكنسه والجوهر والحظ من مكانة الفسالتين فقد أفسد المشهد بأسره وأصابه بالخطأ عندما صور المرأتين كالتين انتزعت منهما الحياة • ونحن ننساق فى مثل هذه الحالات الى الاقتراب على نحو خطير من حالتين : إما الضحك أو عزم التصديق • فلقد سمى تولستوى - مثلما فعل قبله سيدنا آدم - الاشياء التى مرت أمامه ومازالت تعيش بيننا بأسمائها ، لأن مخيلته ما كانت تتصورها مجردة من الحياة •

وتتحقق حيوية الرواية عند تولستوى ليس فقط اعتمادا على النسيج المكتف لمختلف الأحبكات ، وإنما أيضا عن طريق عدم الالتفات الى الشكل النهائي الذى تتخذه الرواية ، واتقان الصنعة • إذ لاتتخذ رواياته مظهر الأعمال الفنية المنتهية مثلما حدثت عند أعلام الرواية

Albertine Disparue.

Maison de passe.

Lesbian.

Voyeurisme.

(*)

...(**)

(***)

(****)

الأوربيين (*) . انها لا تقارن بخيوط متفرقة ، يستطاع تجميعها في شكل سجادة أو قطعة من القماش ، ولكنها تصلح للمقارنة بنهر يتحرك بلا توقف وينساب أمام أعيننا . وما أشبه تولستوى بين الروائيين بهرقليطس ونظريته التي تشبه الأشياء في تغيرها « بجريان النهر الذي لا ينزل المرء في أي موضع فيه مرتين لأن مياهه تتجدد بلا انقطاع » .

وقد خدمت مشكلة كيفية إنهاء آنا كاريننا معاصريه ، وبين من الخلاصات والمسودات الباكورة أن انتحار آن كان سيحدث في صورة أشبه بالحاشية . بيد أن اندلاع الحرب الروسية التركية في أبريل ١٨٧٧ هو وحده الذي ألهمه - بعد أن كان قد انتهى بالفعل من تبني في الكتاب السابع - بطريقة كتابة القسم الأخير من الرواية ، كما هي بين أيدينا ، ففي التخطيط الأول ، كان الكتاب السابع يحمل رفضاً باتاً لتورط روسيا في الحرب ، ويتضمن شجبا للمشاعر الزائفة التي أغلق بها حل الحرب وأهل الجبل الأسود ، ورفضاً للأكاذيب التي روجها النظام الأوتوقراطي لائالة الحاسة للحرب ولإسبغية الأغنياء الزائفة الذين جمعوا الأموال لشراء طلقات الرصاص ، أو لحشد الأبرياء للذبح الآخرين في سبيل قضية ملفقة ، وفي هذا المبحث (والذي انتهى فيه دوستويفسكي بدور استثنائي مثير) نسج تولستوى جدائل روايته .

وتقابل مرة أخرى مع فرونسكي حل رصيف القطار ، وإن كان هذه المرة في طريقه للاشتراك في الحرب ، ويشعر ليفن في ضيعته « بوكركسكواي » بعذاب انتهاجه سبيلا جديدا لفهم الحياة . ويعرض الصدام الذي نشب بين الجدل الذي دار داخل عقله وبين البواعث السيكلولوجية ، فنرى ليفن وكوزنتشيف يتجادلان هما وكأنهما سوف في قضايا اليوم ، ويوضح ليفن نظرية تولستوى التي تؤمن بزيغ الحرب التي تفرضها زمرة من المستبدين على الجماهير الجاهلة . ويتفوق عليه أخوه بفضل مهارته الكلامية . وغاية ما يؤدي إليه ذلك هو اقتناعه بوجوب الاهتمام إلى قانونه الأخلاقي ، وبمتابعة حجه دون نظنر إلى ما سيلقاه من سخرية على يد المثقفين والمجتمع الرأقي . ويهرع ليفن وضيقه نحو البيت وسط السحب والعواصف ، وعندما تهب العاصفة وتشتد يكتشف ليفن أن كييتي وابنه في الخارج في الضيعة (ولعلنا نذكر ما قاله بلزاك عن المصادفة وكيف تعتبر أعظم روائي في العالم) ويندفع إلى الأمام ، ويعثر عليهما دون أن يلحقهما أي أذى في سقيفة ظليلة تحت شجر

(*) كما حدث في Pride and Prejudice لجان أوستن أو Bleak House
لنيكز أو دلام بولفاري .

الليمون • وينتزع الهلع والشعور بالأمان من عالم الحجج السفسطائية ويميله الى عالم الطبيعة والحب الأسرى ، وتنتهى الرواية بروج باستورالية وبيزوغ فجر الوحي ، غير أن هذه الحال لم تزد عن كونها إشراقاً فجر ، لأن الأسئلة التى سألها ليفن لنفسه عندما كان يحرق فى أعماق الليل هى نفس الأسئلة التى لم يعثر لا هو ولا تولستوى - أنشد - على إجابة كافية عليها • فهنا مثلاً رأينا فى نهاية فاونست لجوته ، الخلاص لا يتحقق كله الا فى السعى •

ولقد انبهر الماصرون انبهاراً قوياً بالكتاب الثامن من آنا كاريننا بفضل دفعه ضد الحرب • وعلى الرغم من أن تولستوى قد رقق من نهجته فى الطبقتين المتنازعتين ، الا أن كاتكوف رفض نشر ذلك والمجلة التى نشرت مسلسلها باقى الرواية • وعوضاً عن ذلك ، فإنه طبع ملحناً مقتضباً اضافياً يلخص فيه القصة •

واكتب الفصل الذى كتبه تحت عنوان « الى وجهاء المتطوعين » ومجاذلات بوكرد سكوى اهتماماً ملحوظاً باعتبارهما عبراً عن نزعة تولستوى المسلية ، ويوصفهما تقسماً تقديماً باكراً للنظام القيصرى • ومع هذا فإن الأكثر إبهاماً هو النور الذى ألقته هذه الفصول الأخيرة على بناء الرواية فى جعلتها • إذ لم يكن حقن إحدى الأفكار السياسية الضخمة فى شبكة الأحداث التى تدور حول الحياة الخاصة لبعض الأشخاص - أى ما سماه استندال « بطلقة الرصاص التى تطلق أثناء الكونسير » - وفقاً على رواية آنا كاريننا ، فيكفى أن نذكر فى هذا المقام نهاية رواية نانا لأميل زولا أو حاشية الجبل السحري لتوماس مان ، التى نرى فيها هانس كاستروب فى الجبهة الغربية • أما ما يثير الإعجاب فهو عثور تولستوى على أحداث الجزء الختامى لرواية حدثت بعد أن كان قد انتهى من تأليف سبعة أثمان العمل الأدبى ونشره • ووضع بعض النقاد هذا الإجراء بالنقص ، واعتقدوا أن الكتاب الأخير من آنا كاريننا يدل على انتصار تولستوى المصلح والباعية على تولستوى الفنان •

ولا أعتقد ذلك ، لأن المحك المتقن لإثبات مدى حيوية أية شخصية متخيلة - أى لاكتسابه الخفى لحياة خاصة به خارج الكتاب أو المسرحية التى خلق ضمنها ، والتى تستمر باقية فى ذاكرتنا أكثر من مبتدعها - هو مدى إمكانات نموها بمرور الزمن واحتفاظها بفرادتها متماسكة حتى بعد تغير سياقها ، فأنت إذا نقلت أوديسوس الى جحيم دانتى أو الى دبلن

لجويس فانه نسيطل أوديسوس حتى بعد برنقلته (*) من رحلته الطويلة من خلال تلك التخيالات والتذكرات الخاصة بالحضارة التي ندعوها بالأساطير . أما كيف يتسنى للكاتب تطعيم شخصوه الفنية وهذه الجرثومة من جراثيم الحياة فمأزال سرا دفيناً . ولكن لا يخفى أن فرونسكى وليفن قد استحوذا على هذا السر . فهما يعيشان فى كل عصر ، ويتجاوزان كل عصر .

وتدل مباحرة فرونسكى على جانب من البطولة وانكار الذات ، وان كانت نظرة تولستوى الى الحرب الروسية التركية قد اتسمت بطابع جعل تصرف فرونسكى يهزنا كليل على أنه استسلام آخر لنوازع طائشة فى صميمها أكدت المسألة الأساسية فى الرواية . فلقد بنت الحرب ليفن كأحد المثبرات التى أقلقت عقله وساقته الى البحث والتفقيق ، وأرغبت على المجاهرة برفضه للقيم الأخلاقية السائدة ، وأعدته لوضع نظرية فى المسيحية .

وهكذا فلا يعد الكتاب الثامن من أنا كاريننا ، وما فيه من جدل قيل على بساط التأمل والمقصد الدعائى مجرد زائدة أضيفت بطريقة غشيمة وغير مقنعة الى بناء الرواية . اذ صاعدت على توسيع البناء وتوضيح معالمه . واستجابت الشخصوس للجو الجديد مثلما كان يحدث فى حالة حدوث تغير فى ظروف الحياة الحقة . وتحتوى صروح تولستوى على عبء أجنحة نلتقى فيها بكل من الروائى والواعظ على السواء . ولا تفسير لذلك سوى قدرة تولستوى على البناء بشير وصاية من أحد ، وبغير مبالاة بالقواعد الشكلية للمخطط . فهو لم يهدف الى نوع ما من السيمتريه الهندسية المشعة التى نهتدى اليها على نحو رائع عند جيمس فى رواية « السفراء » ، أو فى الشكل المحصور المكتفى بذاته فى مدام بوفارى ، وفيها تؤدى أية اضافة أو حذف الى اخلال وتشويه للعمل الفنى . وكان بالاستطاعة اضافة كتاب تاسع الى أنا كاريننا تروى محاولة فرونسكى التكفير عن خطيئته أو بدايات حياة ليفن الجديدة . والواقع أن كتاب « الاعترافات » الذى بعه تولستوى فى خريف ١٨٧٨ ينقلنا الى حيث انتهت أنا كاريننا : وإذا توجينا من هذا من البدقة قلنا الى حيث توقفت ؟

وتثبت الفقرة النهائية من كتاب البحث ربما فى صورة أوضح غياب الستار الأخير للرواية عند تولستوى . ويترك مثل هذا الاجراء الشعور باستمرارية الحياة ، والتى لا يمثل فيها السرد الفردى أكثر من شذرة مقتضبة مصطنعة :

harnabed.

(*) . .

« كانت تلك الليلة بداية وجود جديد لنخليودوف • ولا يعنى ذلك انه بدأ يتبع نهجا مختلفا للحياة • وانما الاصح هو أن كل شيء حدث له ابتداء من ذلك اليوم قد ظهر له فى ضوء مختلف تماما ، وسيسين المستقبل كيف ستكون نهاية هذا العهد الجديد من حياته » •

كتب تولستوى هذه السطور فى ١٦ ديسمبر ١٨٩٩ ، وبعد ذلك بفترة وجيزة عندما شرع فى كتابة مقالته « عبودية عصرنا » كانت صاجا (*) لنخليودوف ، لهى حقا صاجا - تواصل سيرها •

وتاريخ تأليف رواية الحرب والسلام وما تعرضت له من تغيير فى المخطط والنقاط التى شدد عليها ومقصودها الشعرى معروفة جيدا ، ويقول العالم الفرنسى بيير باسكال عن هذا العمل :

« انها أولا رواية وطنية تمثل الاطار الذى دارت الحرب من خلاله • وثانيا هى رواية تاريخية • وأخيرا هى قصيدة شعرية ذات ميول فلسفية • اذ صورت هذه الرواية الحرب بين الارستقراطية فى ملحمة قومية نشرت مسلسلته فى فترة تقدر بأربع سنوات أو خمس ثم روجعت أثناء تدوينها على الورق وأثناء طباعتها ، وعدلها مؤلفها دون أن يقتنعنا بضرورة هذا التمديل • وبعد أن أعيدت الرواية الى حالتها الأصلية ، ودون المشاركة المباشرة للروائي ، فانها بدت فى الواقع غير مكتملة » (٤) •

وعندما نصفها بالعمل المكتمل ، فان هذا لا يعنى كونها رواية محدودة ، أو انها استنفدت امكانيات كل أفكارها • وقد يترك التذليلان الكبيران للرواية والملحق المرتق بها الانطباع بأن تولستوى قد نهض بمهمة خلاقة بالغة الضخامة بحيث يتعذر حصرها فى نطاق الأبعاد الكبيرة للدرجة عجيبه فى كتاب الحرب والسلام ، فلقد ذكر فى الملحق : « انها ليست بالرواية أو حتى أقل من ذلك ، أى قصصية ، أو سرد تاريخى لتعاقب الأحداث • فالجهد والسلام هى ما أراد مؤلفها أن يعبر عنه - وتوافرت له القدرة على ذلك ، فى الشكل الذى تم فيه التعبير • وربما بدأ مثل هذا التصريح الذى يحمل فى ثناياه غرض النظر عن الشكل التقليدى فى الإبلاغ الفنى دالا على البجاجة لولا أنه كان خاضعا لقصد مسبق ، ولولا أن له صوابق » ، ويبتما حمد تولستوى أسماء روايات مثل « الأرواح

Saga.

(٥)

(٤) تمهيد لكتاب La Guerre et la Paix : Pierre Pascal ترجمها الى الانجليزية H. Mongault ضمن Bibliothèque de la Pléiade (باريس ١٩٤٤) •

الميتة » و « بيت الموتى » لدوستوفسكى كأمثلة للرواية التى ليس بالقصير تصنيفها فى عالم الرواية ، بالرغم من أن دفاعه يدل على المداه ، فإن عمل جوجول قد استمر يتمتع بالخلود باعتباره شذو غير مكتملة - كما لا يخفى أن « بيت الموتى » عبارة عن سيرة ذاتية - فإن قول تولستوى كان له ما يبرره . اذ يرجع الى ضخامة الكتاب ، وعدم مبالاته بالشكل التقليدى الكثير من سحره وإبهاره الدائم ، فهو يحتوى على مجموعة كاملة من الروايات وعمل تاريخى وفلسفة دوجماتيقية ومبحث عن طبيعة الحرب . وفى النهاية فاضت الضغوط المنطلقة للحياة المتخيلة وإزدادات قوة ديناميات المادة الفنية مما حولها الى تذييل أول يمثل رواية جديدة وتذييل ثان يسمى لمنهبة فلسفة تولستوى للتاريخ . أما الملحق فالظاهر أنه تمهيد لسيرة ذاتية .

ولم يلتفت بالقدر الكافى الى دور هذين التذييلين وصلتهما بممارسة تولستوى كروائى . وبين ايزيا برلين بالمعية اصل وأهمية الخواطر التى تتركز على جانب الضرورة التاريخية فى التذييل الثانى وما قاله « برلين » عن التعارض المفسر بين رؤى تولستوى الشعاعية وبرنامجه الفلسفى يلقى ضوءا على الكتاب فى جملة . وبمقدورنا أن نرى الآن بوضوح كيف توافقت تقنيته الفسيفسائية فى مشاهد الحركة عند تولستوى - يعنى تقديم الصورة الكلية فى شكل دقائق وشنرات متناثرة - هى والاعتقاد بأن ما يجرى فى المارك الحربية لا يمكن إخضاعه لنظرة شاملة واحدة ، لكونه شذو من اللمحات المتفرقة التى يصعب الإحاطة بها اعتقادا على الإيماوات الفردية . وبوضوحنا أن نفكر أيضا كيف تصورت الرواية بطريقة مباشرة كسبب للطريقة التقليدية فى الكتابة التاريخية الرسمية .

بيد أن ما يعنى غناية مباشرة جده مختلف ، اذ يساعده ما يبدو لاشكلا فى الحرب والسلام - أو بمعنى أصح الافتقار الى خاتمة مطلقة - مساعدة قوية على إشعارنا بوجود مقطوعة بالرغم من مظهرها كرواية الا أنها تجسم الحياة فى ثرائها وزحامها ، وتمتلك ذاكرتنا على نحو مماثل لأشد تجاربنا الشخصية تكثفا . وإذا نظر إليها من هذا المنظور سينبئ التذييل الأول الأرجحية من حيث القيمة والوزن .

واعتقد قراء كثيرين أن هذا التذييل مرتبك ومعسر . اذ تمثل الفصول الأربعة الأولى مبحثا مقتضبا عن طبيعة التاريخ فى الحقبة النابليونية . ولعل الجملة الاستهلالية الفعلية : « لقد مرت سبع سنوات » إضافة متأخرة قصد بها الربط بين التحليل التاريخى وأحداث الرواية . ولقد استمر تولستوى طويلا ينزى انهاء « الحرب والسلام » بتعبير قاطع

عن نظرتها الى « حركة كتل الشعوب الأوروبية من الغرب الى الشرق ثم بعد ذلك من الشرق الى الغرب » وتصوره لأهمية دور المصادفة والمبقرية في فلسفة التاريخ . ولكنه بعد أربعة فصول توقف لاستئناف السرد الروائي ، وذكر حججه الخاصة بالكتابة التاريخية في التذييل الثاني . فلماذا ؟ هل يرجع ذلك الى أنه كان مرغما - بنظرته - على تقديم شيء محتمل التصديق ، أم أن ذلك يرجع الى الرغبة في القيام بدور الزمان في حياة شخص الرواية ؟ وهل شعر تولستوى بنفور من الابتعاد عن ابداعه وعن جمهرة شخصه الذي استولى بقبضة حديدية على وجدانه ؟ . ليس أمامنا غير التخمين . ففي مايو ١٨٦٩ ، كتب الى الشاعر « فت » ان تذييل الحرب والسلام لم « يخترع » ، ولكنه انتزع من أحشائه . وبالإمكان البرهنة على أنه استنزف في كتابته طاقات هائلة من الفكر ، ولعل جميع هذه النهايات الجزئية تذكرنا بالكودات (التذييلات) الطويلة التي وضعها بيتهوفن لبعض سمفونياته . انها بمثابة تمرد على الصمت .

وينتهي الكيان الرئيسي للرواية بتريد نغمة البعث . فلقد رأينا حتى اطلال موسكو المتفحمة تستثير بير بجمالها . فجميع المشاهد مثل مشهد الحوذية والنجارين ، وهم يقطعون الأخشاب لبناء بيوت جديدة ، والباعة المجولين : الجميع ينظرون اليه بابتهاج وباعين تشع بالفرحة ، وفي المحادثة الختامية الرالمة بين ناتاشا والأميرة ماري نشعر بوضوح ما تنبئ به أحبوكة الرواية من انتهائها بعقد زيجتين . فسمعا ناتاشا تتساءل في لحظة ابتهاج : « تخيل مدى الهزل الذي يحدث عندما ينتهي الأمر بأن أصبح زوجة (بير) وتزوجين أنت بنيقولاس ! » .

ومع هذا ففي التذييل الأول نشعر بجو وضاء من البهجة ثم ينطفئ الاحساس بالفرحة عندما يحل فجر ذلك اليوم من ١٨١٣ . وتعتبر الجملة الاستهلالية من الفصل الخامس عن هذه الحالة : « كان زواج ناتاشا بزخوف الذي وقع ١٨١٣ هو آخر حادث بهيج في حياة أسرة آل روستوف » فلقد مات طبيب الذكر الكونت المسن وترك ديونا . تقدر بضعف ثمن تركته . وتمهد نيقولاس من باب الشفقة والاحساس بالوفاء أن يحمل عن الأميرة هذا العبء الثقيل . فهو لم يعد يرغب شيئا أو يأمل في أي شيء . وكان يشعر في قرارة نفسه برضاء كثيب وعابس بالقناعة بتحمل أوصاب وضمه دون أن ينبس ببنت شفه . وسيظل طابع نيقولاس مختلفا بهذه الاستقامة وبهذه الكآبة ، وبما يحيل بها من مظاهر فرط الحساسية والجلال حتى بعد زواجه من الأميرة ماري ، وبعد أن تقرر جهوده لاسترداد ثروته .

وفي ١٨٢٠ ، التقى آل روستوف وآل بزوخوف في البالد هيلز ،

وازدادت ناتاشا قوة وامتلاء « ونادرا ما كان البريق القديم يشرق على وجهها . وعلاوة على ذلك ، فانها أضفأت الشبح الى نقائصها الأخرى فاصبحت تهمل نفسها وتنسى العناية بهندامها » وازدادت حدة غيرتها الى درجة فظيمة . وعندما سألت بيير عن رحلته الى سان بطرسبورج ، تذكرت المشاجرات التي شوهت شهر عسلها ، وكتب تولستوى : « كانت عينها تلمعان بفقدور وحقد » . وفي آخر مرة رأينا ناتاشا « كان بريق عينها يثير التساؤل ، ويرتسم على محياها تعبير ودود خبيث فى غرابته » . وتميز أسلوب تولستوى فى تحطيم الأوثان بصرامته وقسوته ، فكان يدفع كل شخصية من شخوص روايته بالتعاقب الى ادراك مواضع صدته وتآكله ، « غراينا الكونتيسة تصاب بالخرف وينكمش وجهها وترتخي شفتها العليا وتتمتع عينها » . وتتحول الى امرأة بائسة « تبكى كالاطفال لامتلاء أنفها بالمخاط » وتجلس صوفيا « منهكة ، وان كانت عزيزتها لم تصاب بأى وهن أمام السماور » وأصبحت تشغل وقتها بالتلفاهات التى تناسب وجودها العقيم ، وتحرس على اشعال نار الغيرة فى قلب الأميرة ماري وتذكر نيقولاس ببراءته وشجاعته فى هذا الزمان الغابر .

وكان أكثر التحولات الثارة للأسى هو ما جرى لبيير . فبعد أن تزوج من ناتاشا عانى من تحول جسيم ، أى الى شيء لا يوصف بالبنى ولا بالفراة .

« ويرجع بخاذل بيير الى أنه لم يعد يجرؤ على مغالبة أية امرأة أخرى ، بل ولا حتى التحدث معها أو الابتسام لها . ولم يعد يجرؤ على تناول العشاء فى النادى من قبيل الترفيه ، ولم يعد قادرا على صرف نقوده على أية هواية ، أو على التغيب لفترة من الزمان اللهم الا لقضاء أحد الأعمال . واعتبرت زوجته المشاغل الثقافية ضمن عمله ، لأنها كانت لا تفهم منها حتى القليل ، وان كانت قد نسبت لها أهمية كبرى » .

هذه الصورة لا يستبعد أن تكون متأثرة بأحد بحوث بلزاك الأشد سوداوية وتشاؤما فى فسيولوجية الزواج . وكان سوء فهم ناتاشا واضطراب حساستها وشبابها الدائم مأسويا . وعوقبت على ذلك بتفاهة صلتها وباتصاف حياتها الزوجية بالاستيلاء . واستسلم بيير لمطلبها « بأن تخصص كل لحظة فى حياته لها ولعائلة » . وكما عرفنا تولستوى بطريقة نفاذة كيف ساعد استيادها على اشباح غروره . وكان هذا هو بيير الذى هداه اغلاطون كاراتيف الى طريقة النجاة من جحيم ١٨١٢ .

وأضفى تولستوى مظهرا قائما لتصوره لشخصه نتيجة لاسرافه فى الأمانة ، ويكاد هذا الأثر يشبه رقصات الموت « المكابر » على غرار ما نراه

فى رفوف مذاييع الكنائس الأسبانية من صور تعرض نفس الشخصيات وتصورها وهى تنتقل من العز والأبهة الى أن توارى التراب ، مارة بجميع أطوار التحلل . وتراجعت مخيلة الروائى خلال هذه الفصول الأحد عشر أمام ذكريات تولستوى الإنسان ومعتقدات المصلح . وتبدو فقرات كثيرة من الفقرات السردية فى الحرب والسلام أشبه بطبعة أيكز من الذكريات التى سطرها تولستوى بين ١٩٠٢ و ١٩٠٨ . إذ يعد قبول نيقولاس روستوف لديون الكونت أليا كأنه صورة موازية لسيرة والد تولستوى ، الذى أمضى هو الآخر سنوات عصيبة برفقة « أم عجوز اعتادت على الترف ، وأيضا برفقة شقيقة وقرينة أخرى » ، ففى ذكرياته حدثنا تولستوى عن جدته التى اعتادت الجلوس على الدفيان وترس أوراق الكوتشينة أمامها ، وتتناول من حين لآخر قبضة من التشوق من علبتها الذهبية » وتعود لنا الكوتشينة والعلبة بعينها « وفيها صورة الكونت على الغطاء » فى الفصل الثالث عشر من التذييل : وتعد لعبة الأطفال فى بالدهيل تذكرة مباشرة بلعبة « المسفرين » التى كانت تجرى فى ياسنايا بوليانا (مقر ضيعة تولستوى) . وفى التذييل الأول كان تولستوى يؤدى التحية لتاريخ الأسرة بعد أن نهل منه ببراعة وإبتكار من خلال السباق الرئيسى للرواية .

وكما هو الحال فى كل عالم الرواية عند تولستوى إشتراك عنصر التعاليم بدور مهم . ففى بيانه عن إدارة نيقولاس لبالدهيلز ويوميات الأميرة مازى والصورة الشخصية لبير وزواج مازى ، صيغ تولستوى بالضبط الدرامية نظرياته فى الهندسة الزراعية والتربية والملاقة الصحية بين الرجل وزوجته ، ومن هنا جاء المظهر المثير للحيرة الذى اتخذته ناتاشا الجديدة . فقد لاحظ شحوبها (وبهملتها) وغيرها واثارتها للنكد ، بسخرية الشاعر وحده ، ولكنه قدم من خلالها بعض المعتقدات التولستوية الأساسية ، ودفعنا الى اقرار عدم مبالأتها المطلقة بالاناقة والملاطفة التى تحرص نساء المجتمع الرأى - تقليديا - على الحفاظ عليها بعد زواجهن . ودفعنا أيضا الى أن نقر مسلكها نحو المعايير المتشددة للوفاء فى الزواج ، وأن نصحب باستغراقها المطلق فى دقائق تنشئة الأطفال والحياة الأسرية . ويقول تولستوى : « ان الغاية من الزواج هى تكوين الأسرة ، لأن من يرغب الحصول على عدة زوجات ومن يرغب الحصول على عدة أزواج ربما حصلوا أو حصلن على جانب أكبر من المتعة ولكنهم سيخرجون فى هذه الحالة من ميزة العائلة » . وجسمت ناتاشا فى التذييل هذا الاعتقاد ، ويعد التصوير الكامل لبالدهيلز من الدراسات التى تصور الحياة الكريمة التى تحدث عنها تولستوى تفصيلا فى آنا كاريننا وفى الكثير من كتاباته الأخيرة .

غير أن مكونات السيرة الذاتية والأخلاقيات بالرغم من تفسيرها لطابع التذييل الأول ، إلا أنها لم تفسر كيف ظهرت ولا أثرها الكامل ، إذ يمكن وراء تأثيرها متابعة السعى المتعمد عن الحقيقة على حساب الشكل الفني . ويبرر تذييل « الحرب والسلام » والملاحق عن اعتقاد تولستوى باستمرار الحياة ، وبأنها جزء من كل ، وفي حالة تجدد مستمر . . . وبعد تقليد ارخاء ستار « الختام » ، أو اعلان انتهاء الأحداث وتضاريف جميع خيوط الرواية في نسج واحد اساءة للواقع ، إذ يحاكي التذييل الأول ما يستلبه الزمان . ولعل الحكايات الخرافية وحدها هي التي تنتهي في الصورة المصطنعة للشباب الأبدى والمشاعر الأبدية . وعندما عمد تولستوى الى تميم ذكرياتنا النيرة عن بيير-وناتاشا وقربنا من روائح الروتين الففافة ورتابته في بالدهيلز ، فانه قسم مثالا لواقعيته الرائثة . فهناك أنماط من الرواية تخضع بالضرورة لقواعد السيميائية والأبعاد المسيطرة ، وينتهي فيها مجرى الأحداث في جلجلة التناقض ، ويتجسم هذا التصور في احدي روائع تاكزى (*) عندما يعيد المؤلف شخص دماغه الى صندوقها . وبحكم الضرورة لابد أن يلجأ الكاتب الدرامي الى تقديم نهاية شكلية وإلى التأكيد « بانتهاء حكايتنا الآن » ، ولكن الأمر مختلف عند تولستوى . فشخصه تشيخ وتصاب بالوحشة والغم ، ولا تتحقق لها السعادة حتى فيما بعد . وغير خاف أنه كان على علم بضرورة وجود فصل أخير حتى في أطول الروايات ولكنه رأى في هذه « اللابدية » فهي تشويها وسعى لتمويهها بأن جعل نهاياته تبدو وكأنها مقدمات . ففي إطار كل صورة ، وفي سكون كل تمثال وفي الغلاف الخارجي لكل كتاب هناك قدر من الهزيمة والاعتراف بأن محاكاة الطبيعة يعني بترها ، ولكننا لا نشعر بهذه الحقيقة عند تولستوى أكثر من أي روائي آخر في أغلب الظن .

وفي مقدورنا اكتشاف بدايات آنا كاريينا في الأجزاء الختامية من « الحرب والسلام » . إذ تعد حياة نيقولاس في بالدهيلز ، وعلاقته بالإميرة ماري تخطيطاً تمهيدياً لصورتي ليفن وكيثي . وهناك بالفعل تلميحات تقريبية للموتيفات التي ستجىء فيما بعد . فلقد شعرت الإميرة ماري بالحيرة ، لأن نيقولاس بالنات كان من الواجب أن يشعر بحيوته وسعادته عندما استيقظ في الصباح عند الفجر وأمضى الليل بطوله في الحقول أو أرض الدريس ، ثم عاد بعد بذل البثور أو جمع الحصاد لتناول القشاي . وفضلا عن ذلك ، فإن الأطفال الذين التقينا بهم في « التذييل الأول » قد أعادوا إلينا بعضاً من الاحساس بالنضارة التي قضى عليها تولستوى

تبعاً لخطوات محسوبة عند من يكبرونهم سناً . فابنة نيقولاس ذات السنوات الثلاث ناتاشا تكاد تبدو صورة مطابقة من عمتها ، كما عرفناها فيما سبق ، فهي سوداء العينين ووجهة وسريمة الحركة وتتمتع بصحة جيدة . وكان ما حدث كان ثنائياً في الأرواح . فبعد عشر سنوات من الآن سنرى ناتاشا الثانية تقتحم حياة الرجال بجرأة متوقدة تميزت بها بطلة رواية الحرب والسلام . وبولكونسكى أيضاً شخصية تنهياً للنهوض بدور البطولة في رواية جديدة ، فنحن نرى صسلته الصعبة بفيقولاس روستوف وحبه لبير . ويعاود الأمير أندرو الظهور في دور نيقولاس الشاب الذى سيصل بالرواية الى نهايتها .

وسبق أن تشاجر في الحرب والسلام كل من روستوف وبير ودنيسوف حول السياسة في مشهد شبيه بمشهد المطارحات اللاذعة في القسم الختامي من آنا كاريننا . ولكن من ناحية النسيج الروائي ، بدت الواقعة أشبه بقنطرة تمتد عبر فترة زمنية طويلة في عمل تولستوى ، ولقد تضمنت تلجها لمؤامرة ديسمبر ، وكان تولستوى ينوى تأليف رواية تدور حولها قبل أن يقدم على تأليف رواية الحرب والسلام . غير أننى أستطيع أن أضمن أيضاً ضمن هذا الفصل التواضع الأولى للاتجاه نحو تأليف الرواية التاريخية والسياسية عن عهد بطرس الأكبر ، والتي شغلت عقل تولستوى بين نهاية رواية الحرب والسلام ١٨٦٩ وبداية آنا كاريننا ١٨٧٣ .

فيالمقدور اذن النظر الى هذا التذييل من ناحيتين . ففي عرضه الآكال لزيجتي ووستوف وبزوكوف ، تم التعبير عما يقترب من الواقعية الباثولوجية (المرضية) وانشغاله بعملية الزمان وبفضه لالتزام الكياسة الأسلوبية وتجنب المسائل الحساسة (*) غير أن التذييل الأول يتضمن أيضاً اعتقاد تولستوى بوجوب اتجاه الشكل السردى لمحاكاة اللامتناهى - يعنى ما لا يكتمل - فى التجربة الفعلية ، كما يبين من تركه الجملة الأخيرة فى الجزء الروائي من الحرب والسلام بلا اكتمال . وعندما يتذكر نيقولاس بولكونسكى أباه الميت فإنه يقول لنفسه : « بل أننى سافعل شيئاً ما سيرضى عنه حتى هو . » . والنقاط الثلاث قد أصابت الهدف المنشود . فهذه الرواية التى قلدت انسياب الواقع وتتنوع من غير المقدور أن تنتهى عند تاريخ محدد .

ولاحظت المؤرخ الأدبى الروسى الأمير ميرسكى (**) أن هذا المثل أيضاً يدفعنا الى عقد مقارنة بين الحرب والسلام والزيادة تزيد من

استنارتنا • ففي الرواية ، كما هو الحال في القصيدة الملحمية • لا شيء ينتهي ، ويتدفق تيار الحياة • وبطبيعة الحال ، من الصعوبة بـمكان الاعتراف بوجود نهاية في القصائد الهوميرية (٥) • ورأى أرسطو لاحوس أن الأوديسا تختتم بالبيت ٢٩٦ من الكتاب الثالث والعشرين ، ويتفق عدد كبير من العلماء المحدثين على أن ما تبقى لا يزيد الى حد ما عن كونه مجرد اضافات أو زوائد غير منطقية • وثمة أيضا الكثير من الشك في نهاية الاللياذة ، كما هي موجودة معنا الآن • ولست مهينا للتصدي لمثل هذه المسائل التقنية الخلافية الكبرى ، ولكن بعض المتضمنات وآثار الأعمال التي تنتهي بتعليق الفعل ، دون وصوله الى نهاية واضحة • وعبر لوكاش عن هذا المعنى بقوله :

« فهناك بدايات تجمء في وسط الملاحم الهوميرية ونهايات لا تجمء في الختام ، وترجع يواعث ذلك الى عدم اكتمال المزاج الملحمي الحق بالبناء المعماري الشكلي • اذ لا يؤدي اقحام عناصر غريبة في الملحمة الحقبة الى احداث أي خلل في التوازن ، لأن جميع الأشياء في الملحمة تحيا حياتها وتخلق نهايتها المناسبة ، واكتمالها من أهميتها المتكاملة » (٦) •

ويتذبذب عدم الاكتمال في عقولنا ويخلق احساسا بانطلاق بعض الطاقات خارج العمل ، والتأثير موسيقي في روحه ، كما لاحظ فورستر على وجه البقة في اشارته الى الحرب والسلام : « فبنا له من كتاب مهوش ، ألا أننا عندما نقرؤه نشعر بتوافقات أو تألفات كبرى تتردد في أذاننا • وعندما ننتهي من قراءته ، نشعر كأن كل جزء منه — حتى قائمة الاستراتيجيات — قد سبقنا الى وجود أعظم مما كان ميسورا آنذ » (٧) •

ومن المحتمل أن تكون أكثر الفقرات خلفا في الأوديسا هي الفقرة التي نتعرف منها على الرحلة التي قلد لأوديسوس أن يبحر فيها الى أرض لا يعرف فيها الناس أي شيء عن البحر ، ولم يتلوقوا قط ملوحته • ولقد تنبأ تيرسياس بمصير هذه السفينة في معرض حديثه عن الموت وأنبأ ببلوبى بها بعد لحظات من التقائهما ، بل وقبل مضاجعته لها • واعتبر بعضهم هذه النبوة خروجاً عن النص ، ورأى آخرون فيها مثالا جليا للانفتار الى الخيال وللأناوية الباردة التي اتهم بها أوديسوس ، واني أفضل تصورها كمثال لطريقة الاعتراف بدور القدر التي تميز بها

(٥) الفصل الثالث الواضعة لهذه المسألة المحيرة ويذكر في كتاب

The Homeric Odyssey : Denys Page. (اكسفورد ١٩٥٥) •

(٦) جودج لوكاش — نفس المرجع •

Aspects of the Novel — E. M. Forster. نيويورك ١٩٥٠ • (٧)

هومروس ولصدق الرؤية عنده ، والتي هيمنت على القصيدة حتى في لحظات الشجى الكبرى ، والفكرة ذاتها لها حالة من السحر العتيق . ولقد فشل العلماء حتى الآن في التعرف على أصلها ومعناها الدقيق . إذ يعتقد جريل جرمان أن الفكرة الهوميرية تمثل ذكريات أسطورية آسيوية عن مملكة محصورة بموانع طبيعية وحافلة بالخوارق ، ولكن أيا كان أصلها أو موضعها الصحيح في القصيدة في شمولها ، إلا أن تأثير الفكرة لا يمكن الخطأ في تقديره . فلقد فتحت الباب على مصراعيه للبحار المجهولة وأبواب قصر أوديسوس ، وحولت نهاية القصيدة من حكاية خرافية إلى صابجا لم نتعرف منها على أكثر من جزء صغير ، وفي نهاية الحركة الثانية من كونشرتو الامبراطور لبيتهوفن نسمع فجأة اللحن الصاعد المنطلق للرونو وكأنه أت من بعيد . وبالمثل في ختام الأوديسا فإننا نرى صوت المنشد وهو ينتقل إلى بداية جديدة . وظلت حكاية الرحلة الأخيرة لأوديسوس للصالحه سرا مع بوسيدون تتردد عبر القرون من خلال الكتب الأدبية الهوميرية الزائفة وستيكا إلى أن وصلت إلى دانتى . ولو صح أن للأوديسا نهاية لكان أفضل ما يعبر عنها هو الرحلة المأسوية صوب عواميد هرقل ، والتي أعيد ترديدها في الكائنو ٢٦ من جحيم دانتى .

وتنتهى كل من الإلياذة والأوديسا - كما يعرفهما القارئ الواسع الثقافة - فجأة وسط تدفق الأحداث . وبعد أن تلب الطرواديون وتفجروا على عظام هكتور استؤنفت الحرب . وعندما ينتهى الكتاب الرابع والمثرون يرسل الكشافون لمنع حدوث أى هجوم مباغت . وتختتم الأوديسا بنهاية مصطنعة غير مقننة وبمقد هدنة بين عشيرة أوديسوس وأولئك الذين ينتقمون من الشاكين . ربما لا تكون هذه النهايات هي النهايات الصحيحة ، ولكن جميع الأدلة الميسورة توحى بوجوب تصور كل قصيدة ملحمة أو دورة من الأشعار على أنها مجرد عنصر من العناصر التي تتألف منها الصابجا الأكبر . وفي حالة كل من شعراء الملحمة اليونانيين وتولستوى لابد أن يقع المصير الذى يشكل نهايات شخصوهم خارج نطاق معرفة الفنان أو نبؤاته . وهذه فكرة أسطورية ، وإن كانت أيضا واقعية إلى درجة متسامية . ففي الأشعار الهوميرية وروايات تولستوى على السواء يلاحظ تماثل الحافات النهائية التي رسمت بطريقة تقليدية في الاقتناع .

وهكذا نرى جميع مقومات فن تولستوى تتضافر لتخفيف أثر الحاجز الذى لا علاج له بين واقعية عالم اللغة وواقعية عالم الحقيقة . وقد اعتقد كثيرون أن تولستوى نجح نجاحا فاق أى روائي آخر ، وكتب هيو والبول في مقلخته الشهيرة ، للطبعة التي ظهرت بمناسبة مرور مائة سنة على نشر الحرب والسلام :

« لقد حملنى بير والأمير أندرو ونيقولا و ناتاشا بعيدا الى عالم الحى ، انه عالم يتفوق فى نصيبه من الحقيقة على العالم المضطرب القلق الذى أعيش فيه بنفسى .. ان هذا الواقع هو السر النهائى الذى لا يمكن تعريفه » .

ان هذا الواقع أيضا هو الذى أسر لب الشاعر الانجليزى كيتس عندما تخيل نفسه يصبح فى الغنادق برفقة أشبل .

٧

فى كتابات تولستوى الأخيرة عن الفن ، أى فى مقالاته المعنوية والمعمرة لذاته (الانتحارية) - وان كانت من المقالات المثيرة على نحو غريب ، وصف تولستوى هوميروس بالطلسم أو اللغز . وإلى النهاية ، وقفت الأشعار الهوميرية حائلا بينه وبين نفوره الشامل من الأوثان ، فسمي بوجه خاص للتفرقة بين التصوير الزائف للواقع ، والذي ربط بينه وبين شكسبير ، والعرض الصادق الذى ظهر نموذج له فى الألياذة والأوديسا . وحدد اعتمادا على شعور بالثقة والجلال ، تجاوز نية الفطرسية ، موضعه فى تاريخ الرواية ، وقال ان بالإمكان مقارنته بشكسبير فى تاريخ الدراما ، وبهوميروس فى تاريخ الملحمة . وحاول إثبات عدم استحقاق شكسبير لهذه المكانة . غير أن هجومه كاشف عن حالة المبارز للذى يبحث عن غريم مساو له .

وبين تولستوى وبين شكسبير وهوميروس فى الموضع الحاسم من مقاله عن شكسبير والدراما . ويستحق هذا المقال أن يوصف بالبحث الشهير ، وان كان قد قرئ أكثر مما فهم (٨) ، ومن بين الأبحاث الجادة القليلة لهذا الموضوع محاضرة لويلسون نايت ، وبحث آخر لجورج أورويل بعنوان « لير وتولستوى والأحقق » . ويقتصر البحثان الى الاستيفاء . اذ اعتمد بحث نايت رغم حلة تبصره على تفسيره الشخصى الى حد كبير لما عناه شكسبير والرمزية ، أى لم يمن عناية حقيقية بدوافع تولستوى ولم يشر الى دور الشعر الهوميرى فى حجج تولستوى . أما أورويل فقد غالى فى تبسيط القضية لصالح مجادلاته الاجتماعية .

(٨) مقال George Glibian بعنوان Tolstoi and Shakespeare الناشر

Gravenhage ١٩٥٧ - وقد وصلنى عندما كان الكتاب تحت الطبع .

ولب المقال هو قول تولستوى « أنه عندما يقارن شكسبير بهوميروس يبرز على نحو حيوى الفاصل اللامتناهى الذى يفصل الشعر الحق عما هو تقليد له » . وتكمن وراء هذا الحكم تجارب وأهواء تجمعت طيلة حياة تولستوى . ولأن يكون بمقدورنا الحكم عليه اذا أخفقنا فى ادراك مدى استناده استنادا مباشرا على تصور تولستوى للمنتجات التى أبدعها . وعلاوة على ذلك ، فقد تركز هذا الحكم على تمثيل مفرد . هو ما يترامى لى كتماضى كامن بين فن تولستوى وفن دوستوفسكى .

وأول ما يجب أن يفهم هو نظرة تولستوى الى المسرح . فلقد دلت على نزوع الى البيورانية . اذ رأى فى التصميم المعماري لدار المسرح رمزا ولحا للصنعية الاجتماعية والتظاهر بالرقى والاناقة عند أبناء الطبقة الراقية من أهل المدن . أما ما هو أوسع من ذلك فكان اكتشاف تولستوى لفن التصنع والتظاهر الذى يمد الضمود الفقاري للتشثيل المسرحى والتشويه المتعمد لقدرة البشر على التفرقة بين الصلق والزيف وبين الوهم والواقع . وفى أحد كتبه ويعدى فانك - حكاية للأطفال ذكر فيها أن هؤلاء الأطفال يحكم طبيعتهم الصادقة ويحكم علم سبق تعرضهم للفساد من المجتمع يرون المسرح مثيرا للسخرية وغير مستصوب . على أن تولستوى رغم شجبه للمسرح ، فإنه انبهر به أيضا . ففي عدة رسائل الى زوجته كتب فى شتاء ١٨٦٤ يقضى سر اضطرابه : « لقد ذهبت الى المسرح . ووصلت الى هناك عند نهاية الفصل الثانى . وبحكم انتمائى الى الريف وقلة خبرتى بالمسرح ، فإنه بدا لى دائما غريبا ومفتعلا وزائفا . ولكن بعد أن يعتاده المرء ، فإنه يشعر بالتمتع » . وفى مناسبة أخرى ، كتب عن إحدى زيارته للأوبرا : « لقد استمتعت فيها الى درجة كبيرة بكل من الموسيقى والفرجة على جمهرة الحاضرين رجالا ونساء . فقد أدهشونى كمنادج مختلفة لمضاق الأوبرا » .

غير أن نظرة تولستوى الى المسرح ظهرت فى صورة أوضح فى رواياته . اذ ارتبط المسرح فيها بحالة ضياع الوعي الأخلاقى . واضطلع المسرح فى روايتى « الحرب والسلام » وأنا كاريننا بلور موقع الأزمات الأخلاقية والسيكولوجية فى حياة الأبطال والبطلات . وفى مقصورات الأوبرا ، تعرفنا على ناتاشا وأنا (كما حدث بالمثل لايبا بوفارى) ورأيناها فى حالة مضجرة ومتناقضة . ويرجع تولستوى خطورة المسرح الى حقيقة تناسى المتفرجين الطبيعة المفتعلة والمصطنعة للعرض الأوبرالى ، وقيامهم بتقمص المشاعر الخاصة بالمسرح وبهرجته . ولعل ما قصته ناتاشا عن زيارتها للأوبرا فى الكتاب الثامن من الحرب والسلام صيغة مصغرة من النقد الهجائى :

« تتألف أرضية المسرح من ألواح ناعمة الملمس • وضعت في جوانب المسرح بعض كرتونات ملونة تمثل الأشجار • وبسطت في الخلف قطعة من القماش فوق الألواح • وجلست بعض الفتيات في صرة المسرح يرتدين (بلوزات) حمراء و (جونتلات) بيضاء • وجلست فتاة مفرطة في السمنة ترندي رداء حريريا أبيض وحلها على دكة • وأطية وضعت خلفها قطعة من الكرتون الأخضر ملتصقة بالدكة (لعلها تمثل الشجر) وغنى الجميع سويا • وبعد أن انتهين من الغناء توجهت ذات الرداء الأبيض صوب الملحن ، كما توجه أيضا رجل يرتدي سروالا محزقا من الحرير ملتصقا برجليه القويتين ، ويمسك ريشة وخنجرا ، وبدأ في الغناء والتلويح بلراعيه •

والسخرية المكشوفة واضحة • فما أشبه ما روتها ناتاشا بحالة شخص أحرق يروى موضوع فيلم صامت ! • واتسمت استجابة ناتاشا الميدانية بصحتها : « فلقد أدركت كل ما يراد عرضه ، رغم اتسامه بالزيف والتكلف ، والابتعاد عن المؤلف مما جعلها تشعر بالحجل نياية عن المثليين • ثم شعرت بعد ذلك « بالاستمتاع بالفرجة على ما يفعلون » • ولكن شيئا فشيئا وقعت في غوايتها للمسرح « وخضوعها لحده حتى باتت لا تدرك من هي وأين هي ، أو ما الذي يجري أمامها ، وفي هذه اللحظة ظهر أناتول كوراجين : « وكان سيفه ومهموزه يجلبجلان بصوت خافت ، وذقنه الوسيمة المعطرة مرتفعة » ، ورأت الشخص المثير للسخرية على المسرح « وهم يجرون العذراء ذات الرداء الأبيض ، ثم استبدلته برداء أزرق » ، وهكذا قلدت أحداث الأوبرا على نحو مضحك خطئة أناتول لخطف ناتاشا • وفيما بعد ظهر في العرض رقص منفرد تولاء رجل « ذو رجلين عاريتين يقفز عاليا ويلوح بقدميه بسرعة » (ان هذا الشخص هو ديپورت الذي يتقاضى ستين ألف روبل سنويا مقابل عروضه المسرحية) • وانزعج تولستوى من فداحة هذا المبلغ (٥) ، وأيضا من ابتعاده عن الواقع ، ولكن ناتاشا لم تصد تشعير بأية غرابة من هذه الناحية ، ونظرت بارتياح وابتسمت مبتهجة • وقرابة نهاية العرض اشتدت عزم قدرتها على التمييز :

« فكل ما يحدث أمامها قد أصبح يبدو في نظرها الآن طبيعيا • ولكن — من جهة أخرى — لم تعد جميع أفكارها السابقة عن خطيئها أو الأميرة ماري أو الحياة في الريف تعاود الظهور إلى خاطرها • »

وكلمة « طبيعي » لها معنى حاسم هنا • فلم تعد ناتاشا تميز بين الطبيعية الحقبة — يعني الحياة في الريف — ، والصحة العقلية التي تترتب

(*) كم أنت رجل طيب يا تولستوى • ان بعض الفنانين يتلقى من الحظ الواحد الآن ما يؤول من نصف مليون من الدولارات !

عليها ، وبين الطبيعة الزائفة التي تعرض على المسرح . وتوافق اخفاؤها في تحقيق ذلك هو وبدائيات استسلامها لكوراجين .

ويتداعى الفصل الثانى فى هذه المسرحية القريبة من المأساة هو وزن الدراما . فلقد ألح أناتول كوراجين على اعلان خطبته اليها أثناء السهرة فى منزل الأميرة هيلين . ولقد أقيمت هذه السهرة تكريما للممثلة التراجيدية المرموقة مدموازيل جورج ، التي ألقت بعض أبيات من الشعر الفرنسى يصف حبها الأثم لابنها . وجاءت الاشارة الى فيدرا لراسين بعيدة عن الدقة ، ولكن المقصد واضح . فلقد بدت « فيدرا » لتولستوى « غير طبيعية » لدرجة عميقة ، لما فيها من شكل نمطى ولموضوعها الذى يدور حول سفاح القربى . ولكن بعد ان اندمجت ناتاشا فى العرض أحسست بأنه جعلها بعيدا الى عالم اللامعقول ، « الذى تتعذر فيه التفرقة بين الخير والشر ... » « اذ يؤدي الايهام الدرامى الى القضاء على احساسنا بالفرق الاخلاقية » .

والموقف فى آنا كارينينا مختلف . فعندما توجهت آنا للأوبرا لصالح باقى زمرتها ، فأنها كانت تتحدى المجتمع فى أقدم أسسه . ولم يقر فرونسكى مسلكها . ولأول مرة نلاحظ فقدان ولعه بها لنضارتها واحساسه بما يكمن فيها من سر خفى ، والحق لقد كان فرونسكى ينظر اليها من نفس منظار « المؤضة » والتقاليد التي كانت تسعى لتحديها . وانتهرت مدام كارتازوفا آنا بقسوة ، وعلى الرغم من انتهاء السهرة بالصلح بين العاشقين ، الا أن المستقبل المأساوى بدت برادره تلوح فى الأفق . لقد نبغ ما فى المشهد من سخرية بالغة من المكان الذى وقع فيه . فلقد أدان المجتمع آنا كارينينا فى نفس الموضع الذى يصل فيه المجتمع الى أوج طيشه واستغراقه فى الوهم .

نعم لقد كان عنصر الايهام فى المسرح هو الذى استحوذ على عقل تولستوى . ولا يزيد المقال الخاص بشكسبير والدراما عن مقال واحد بين محاولات عديدة للتصدي للمشكلة . وسمى تولستوى لفهم أصل الايهام المسرحى وطبيعته ، والتفرقة بين مختلف مذاهب الايهام . ثانياً - لقد رغب التأكد من أن المحاكاة الدرامية ستتركز على تعزيز رؤية للحياة تتسم بالواقعية واحترام القيم الاخلاقية ، وتنتج اتجاها دينيا فى نهاية المطاف ، واتسم الكثير مما كتبه فى هذا الموضوع بحفاوة ولدوعته القاسية ، ولكنه يلقى ضوءا على عالم الرواية عند تولستوى ، وعلى المباشرة بين الاتجاه الدرامى والاتجاه الملحمى .

وفى الجزء الأول من نقده ، جنح تولستوى الى القول « بأن مسرحيات شكسبير عبارة عن نسيج من السخف اللامعقول ، وأنها تصدم العقل ،

وتبتعد عن النوق السليم ، ولا تشترك على أى نحو هي والفن أو الشعر - .
ولقد تعلق منطق تولستوى بفكرة ما هو « طبيعي » ، فبدت له أحبوكات
شكسبير غير طبيعية ، وشخصه تتكلم بلغة غير طبيعية . « اذ لا يقتصر
الأمر على عدم استطاعة هؤلاء الأبطال التحدث بها ، بل ولا يحل أن يكون
أى أناس حقيقيون قد تحدثوا بهذه اللغة فى أى مكان » . وتتصف
المواقف « التى يوضع فيها شخص شكسبير بالتعسف وابتعادهم عن
الطبيعة بحيث يحجز القارىء أو المتفرج عن التعاطف مع معاناتهم ، أو حتى
الشعور بالاهتمام أو الشفقة بما يقرأ أو يسمع » . ويتدعم هذا النقد
من حقيقة كون شخص شكسبير « يصون ويفكرون ويتكلمون ويميلون
بطريقة لا تتوافق مع أى زمان أو مكان معروفين لنا » . وعمد تولستوى
الى توثيق هذا الزعم فأشار الى عدم وجود بواعث متماسكة فى مسلك
اباجو ، وقدم تحليلا شاملا للملك لير .

ولكن ما سر اختيار تولستوى « للملك لير » ؟ ان هذا يرجع - من
ناحية - الى أن الأبنوكة الفعلية لماسة الملك لير من بين أكثر أحبوكات
شكسبير اغراقا فى الفانتازيا ، ولأنها احتوت على أحداث أو وقائع -
كحادث القفز من جرف دوغر - تشهد الانتباه وتحلث توترا حتى عند
القادرين على تخليق رغبتهم فى عدم التصديق . بيد أن هناك أسبابا أخرى
تقلنا قريبا من أكثر مقومات عبقرية تولستوى خصوصية وغموضا . فلقد
ركز جان جاك روسو (*) فى أحد كتبه هجماته القاسية على كتاب كاره
المجتمع لمولير ، لأنه اكتشف فى شخصية السيست شخصا قريبا بدرجة
مقلقة من الصورة التى تخيلها روسو عن نفسه ، وكان يحتر بها . والظاهر
أن هناك احساسا بالقرابة كان موجودا بين تولستوى وشخصية الملك
لير ، وتأثرت به حتى أبعد ذكرياته . فهناك وصف لاحدى العواصف فى
الفصل الثانى من كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عندما كانت سخائم
نفسه فى أعلى طبقات الغضب :

« وعلى حين غرة ، ظهر مخلوق بشرى يرتدى قميصا مهلهلا قفرا ،
واوداجه منتفخة بلا مبرر ، ورأسه عارية مرتجفة ، يكسوها شعر قصير جدا
وله ساقان ملتويتان خاليتان من العضلات ، وله يد معوقة دفعها قداما الى
البريشكا .

وقال : « ياس . ي . يدى ! امنح الكسيح شيئا ما من أجل يسوع » .
وكان صوته ينم عن المانة ، وينحنى عند كل مقطع من مقاطع كلماته .
ويكاد يلمس الأرض » .

ولكن ما كنا نبدأ حتى أبرقت السماء بوهج يخطف الأبصار ، وامتلأ
الأخسود بنور الغضب فتوقف الحصانان ، وعلى الفور أعقب ذلك صوت
الرعد مما أشعرونا بأن السماء تكاد تقترب من الاطباق على الأرض » .

وبين هذه الواقعة والذكرى ، هناك الفصل الثالث من الملك لير .

ان ما زاد الشعور قوة بوجود هوية - كما لاحظ جورج أورويل -
هو الاشارات العديدة للملك لير في مراسلات تولستوى . وهناك في
التاريخ الفعل القليل من المحطات القريبة من عالم الملك لير والتي تفوق
في دراميتها اللحظة التي هجر تولستوى المسن فيها بيته - وان كان
محاطا بالمهاجرة والوقار - وخرج في الليل باحثا عن العدالة ، ومن ثم
فلست قادرا على استبعاد الانطباع بوجود عنصر غامض من الغضب وراء
هجوم تولستوى على « الملك لير » . انه غضبة انسان رأى ظله منكمسا
في عمل من أعمال الفن الأسود ، يحصل ثبوة ونذيرا . وفي لحظات الايام
والتعرف على الذات ، شعر تولستوى - وهو سيده من يتخيّلون الشخصوي
الدرامية - بانجذاب نحو شخصية لير ، ولابد أن يكون قد أحس بالقلق
عندما اكتشف في مرآته الشخصية التي خلقها عبقريّة منافسة . هنا
تصادف شيئا أشبه بغضبة المتريون العتيدة الحائرة عندما اكتشف وجود
شيء ما له دور أساسي في حياته ، يحيا خارج نفسه - حتى لو كان هذا
الشيء أحد الآلهة .

وإيا كانت دوافعه على وجه الدقة ، فقد كرر تولستوى بأصوار
النقطة الواضحة الخاصة بوجود أحداث في الملك لير منافية للعقل ، بل
ولا تقبل التفسير . ولو أن ويلسون نايت دقق في الحجة لما قال ان
(تولستوى) « يعاني من التفكير الواضح » . غير أن تولستوى لم يشجب
الدراما عند شكسبير لجرد كونها متكلفة وبسيطة عن الطبيعية . فلقد حالت
عظمته الفارقة وبصيرته النفاذة ككاتب دون عدم ادراكه تجاوز رؤى شكسبير
معايير واقعية المفهومية المداخلة (الكومن سنس) ، وانصب اتهامه على
شكسبير « لكونه عجز عن اشعار القاريء بالايهام الذي يمثل الشرط
الأساسي للفن » . وهذا الحكم غامض حتى لو رجع ذلك الى كونه ترك
« هذا الايهام » بلا تعريف . ويكن وراء هذا الغموض فصل بالغ التعقيد
في تاريخ الاستطابقا ابان القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر . فلقد
عانت الأمريز عقليات بصيرة ومتنوعة مثل هيوم وشميلر وشلنج
وكولريدج ودي كوينسي بحثا عن أصل « الايام » الدرامي وطبيعته .
وسعى كثيرون من اعلام الاستطابقا من أصحاب الاسماء الطنانة ممن فحص
تولستوى نظرياتهم في كتابه ما هو الفن لتحديد « القوانين » التي تحكم
تجاربنا السيكلوجي وما يطور في المسرح ، ولم يهتموا الا للقليل مما له
قيمة . وعلى الرغم من الغزوات الموقفة التي حققها علم النفس الحديث

لهم مشكلة « اللعب » والافتازيا ، الا أننا لم نتقدم قيد أنملة . فما الذى يدفعنا الى الاعتقاد فى حقيقة أية رواية ألفها شكسبير ؟ وما الذى جعل أوديب أو هاملت يبدوان مثيرين لنا بعد مشاهدة عروضهما عشر مرات بنفس مقدار الاثارة التى شعرنا به فى العرض الأول ؟ . وكيف يمكن أن يتحقق التوتر بلا مفاجآت ؟ لا أحد يعرف ، ولقد فضع تولستوى حججه عندما استعان بفكرة غير محددة عن « الايهام الخفى » .

وأسفر المقال برمته عن شكسبير والدراما عن مفارقة . اذ بدت مسرحيات شكسبير لتولستوى ، بعده الفحص والتمحيص ، عبثا وابتعادا عن الأخلاق ، أما قدرتها على الفواة فمسألة مسلم بها ، وسلم تولستوى بهذا الرأى عندما اعترض عليها اعتراضا حادا . وهكذا اضطر الى التسليم بوجود نمطين مختلفين « للايهام » : أحدهما ايهام زائف مثل الايهام الذى زاد من غموض احساس ناتاشا بالقيم فى الأويرا ، والايهام الآخر « ايهام حق » والنوع الأخير هو الذى « يمثل الشرط الأساسى للفن » . فكيف تتسنى لنا التفرة بينهما ؟ والرد هو الاعتماد على اخلاص الفنان ، ومقدار الايمان الذى يبعثه فى الأحداث والأفكار المعروضة فى أعماله . وهكذا اشترك تولستوى بطريقة سافرة مع ما سماه بعض النقاد المحدثين : « بالأغلوطة المقصودة » . فلم يشأ فصل الفنان عن مبدعاته ، وفصل الأبداع عن القصد ، ومن ثم شجب تولستوى مسرحيات شكسبير لأنه أدرك وجود عبقرية كامنة فيها التزمت جانب الحساد فى أحكامها الأخلاقية .

وبذلك لم يختلف تولستوى عن ماتيو أرنولد « فأصر على القول بأن الخاصية المميزة للفن العظيم هي الجدية الفائقة ، وسمو الاتجاه الذى يعكس القيم الأخلاقية أو يقدمها فى شكل درامى » . ولكن بينما نزع أرنولد الى قصر حكمه على الصل الفعلى المحروض أمامه ، رأينا تولستوى يسعى لتحديد معتقدات مؤلف هذا العمل الفنى . فأى فعل من أفعال النقد الأدبى . بالمعنى الذى قصده تولستوى — يرادف الحكم الأخلاقى الذى ينضوى تحته الفنان وأعماله ، وتأثير هذه الأعمال على المتلقين ؟ ومن منظور الناقد الأدبى ، فإن النتائج كثيرا ما تجيء غريبة أو لا تقبل الدفاع عنها دفاعا صريحا . غير أننا اذا نظرنا الى هذا الحكم كبيان عن معتقدات تولستوى الخاصة بما حقق ، وكانعكاس للمزاج الذى أنتج أو أبداع « الحرب والسلام » أو أنا كارينينا ، فسيبدو لنا المقال عن شكسبير عظيم الإيحاء . فليس من المقدور استبعاد مجرد مثل آخر لما يفعله رجل مسن يسعى لتعطيم الأوثان ، التى أشعرت بالفضب . وبلاستطاعة ارجاع بعض تولستوى لشكسبير الى ١٨٥٥ . وعلى الرغم من أن المقال قد ازداد تعقيدا بعد أن أحس تولستوى بالاثم فى عهده المتأخر ووصمه

روائعه بالشر ، فان المقال يعكس تجسيميا لأفكار تبناها بفطرتة منذ نعومة أظفاره واستمرت ملازمة له طيلة حياته .

وبابتت احسنى الفقرات التي وردت وسط المقال بين هوميروس وشكسبير :

« مهما كان الفاصل الزمني الذي يفصل بين هوميروس وبيننا ، فان بمقدورنا دون بذل أى جهد أن ننتقل ونرجع الى الحياة التي وصفها ، ويرتد ذلك بصفة أساسية الى أنه بغض النظر عن ابتعاد الأحداث التي وصلها هوميروس عنا ، الا أنه كان يؤمن بما يقول ، ويتحدث جديا عما يصفه ، ولذا فانه لم يعمد قط الى المبالغة ، ولم يتخل عنه الاحساس بالتوازن ، ومن ثم فحتى اذا لم نتحدث عن الشخصيات المتمايزة الى حد يثير العجب كاشيل وهكتور وبريام وأوديسوس ، او نتحدث عن المشاهد التي تلمس شغاف قلوبنا كوداع هكتور ونهوض بريام بدور السفير وعودة أوديسوس ، وهلم جرا ، فان الالياذة برمتها ، والأوديسا أكثر من ذلك ، تقترب من قلوبنا على نحو طبيعي ، ونشعر في حضرتها وكأننا عشنا - وما زلنا نعيش - وسط الآلهة والأبطال - غير أن الأمر ليس على هذا النحو في حالة شكسبير . اذ بمجرد انضاح عدم إيمانه بما يقول ، وأنه ليس بحاجة الى الاعتراف بذلك ، وأنه يخترع الأحداث ، فأننا لن نؤمن لا بالأحداث ولا بالأفعال ، ولا بما يعانيه الشخص . وليس هناك وسيلة لإثبات غياب المشاعر الاستطائيقية عند شكسبير أقلد من عقد مقارنة بينه وبين هوميروس » .

والحجة مشبعة بالهوى وتدل على الجهل الفاضح اللات للنظر . فما الذي يعنيه بقوله ان هوميروس كان أقسل اختراعا للأجندات من شكسبير ؟ وما الذي عرفه تولستوى عن معتقدات شكسبير « وأخلاصه » ؟ غير أنه من العبث الاختلاف مع مقال تولستوى على أساس العقل أو الأدلة التاريخية . ففي المبحث الفاضل المسمى شكسبير والدراما ، نرى تركيزا لاحد الاستبصارات التي تميز عبقريته ، وما يحجب أن نستطيع منه هو الجانب الموجب ، أى إثبات قرابته من هوميروس .

والقول بأن قالب عقلية تولستوى قد صب على نحو جملة ملحميا بحق (٩) ، وأنه كان يشع في عالم الرواية بالغربة والاغراب ، كما قال لوكاش ، يعني الزعم بمعرفة أنواع وتكوينات المخيلة الخلاقة بقدر يفوق ما هو متوافر لنا بالفعل ، ويوحى كتاب البويتيقا لأرسطو بأنه بالرغم من

(٩) لوكاش - نفس المرجع .

اعتراف النظرية الاغريقية بالعديد من الفروق العملية بين الملحمة والدراما ،
 الا أنها لم تزعم وجود أى اختلاف جبرى بين عقلية شاعر الملحمة وعقلية
 شاعر الدراما . وأول من أقدم على ذلك هو هيجل الذى كان مقتنعا بوجود
 فارق بين « شمولية الموضوعات » فى عالم الملحمة « وشمولية الفعل » فى
 عالم الدراما . وتدل هذه التفرقة على اتباع فكرة نقدية حادة البصيرة
 تجر فى ذيلها العديد من النتائج الضمنية . فهى تنبؤنا بالكثير عن سر
 اخفاق أشكال مختلطة مثل امبادوقليس لهلدريين ، أو احدى روايات
 توماس هاردى ، وتوحى لنا بما اقترفه فيكتور من انتهاكات للمجال المزعوم
 للشاعر الملحمى . ولكن اذا تجاوزنا عن ذلك ، فاننا سنكون حيال أرضية
 مشكوك فى أمرها .

وما يقلقنا قوله هو أن تولستوى عندما تأمل فنه تنبه الى المقارنة
 بينه وبين الشعر الملحمى ، وبخاصة عند هوميروس . فرواياته تمتد لمسحة
 طويلة من الزمان ، ومن هنا يجىء اختلاف أساسى بينه وبين دوستوفسكى .
 ولعلنا اعتمادا على شيء أشبه بالخضاع البصرى الغريب نربط بين اتساع
 الزمن وفكرة الملحمة . والواقع إن الأحداث الفعلية المرتبطة ارتباطا مباشرا
 باللاحم الهوميرية أو الكوميديا الالهية (للماتى) قلما تقلصت لدى زعمى
 قصير لا يتجاوز الأيام أو الأسابيع . وهكذا يكون أسلوب السرد ، وليس
 الزمان المستغرق هو الذى يفسر احساسنا بالمائلة بين تولستوى وصيغة
 الملحمة ، فكلاهما رأى الأحداث كأنها تركز الى محور سردى مركزى
 أشبه بالولب الذى تلتف حوله فقرات التذكر والنبوءات التى تقفز بنا
 الى المستقبل وإلى الاستطرادات . وبالرغم من كل التعقيدات المترتبة على
 وفرة التفاصيل ، الا أن دينامية الشكل فى الإلياذة والأوديسا والحرب
 والسلام تتميز بالبساطة ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على إيماننا اللاشعورى
 بحقيقة الزمان وحركته المتجهة الى الأمام .

وهوميروس وتولستوى من أمثال السرد وأصحاب المعرفة الغزيرة .
 ولم يستعينا بالصوت المستقل لشخصية الحكواتى (٣) الذى أدخله
 روايون من أمثاله دوستوفسكى أو كونراد كوسطاء بينهم وبين قرائهم .
 وليس لدينا المنظور المحدود بقصد كالذى تصادفه عند هنرى جيمس
 فى مرحلة نضجه . فالأصالة الرئيسية لتولستوى (مع استثناء عمل
 مهم مثل صوناته كرويتزر) يصادق قصها فى صيغة الفأب العتيقة

للقصاص • ولا يخفى أن تولستوى قد اعتبر الصلة بينه وبين شخوصه هي صلة المدعى المعارف بكل شيء بمن يبدعهم من خلاق ••

« عسلما اكتب أنا بالذات فاننى أشعر فجأة بالاشفاق على أحد الشخوص فأمحجه صفة من الصفات الحميدة أو أنتزع منه حسنة من شخصية أخرى حتى لا يبلو شهيد القناعة بمقارنته بالآخرين » (١) .

ومع هذا فليس هناك شيء ما من عالم المدعى أو المرائس ، وعروض المدعى عند تأكرى فى فن تولستوى • فشخص شمسبير وتولستوى على السواء تحيا بمعزل عن مبدعها • فليست ناتاشا باقل نصيبا من الحياة من هاملت • نعم انها ليست أقل ، ولكنها مختلفة • انها تحتل مكانة قريبة نوعا من معرفتنا بتولستوى أكثر من المكانة التى يحتلها أمير الدانمرك عند شمسبير • ولا يرتد الاختلاف - فى اعتقادى - الى حقيقة معرفنا ما هو أكثر عن الرواى الروسى مما نعرفه عن الكاتب المسرحى الايلزيبثى • ولكن يمزى الاختلاف - بالأحرى الى طبيعة أشكالها الفنية وأعرافها • غير أن النقد هو علم النفس لا يستطيعان تفسير كذلك •

واذا عبرنا عن هذه الحالة بلغة هيجل قلنا بوجود « شعورية فى الموضوعات » فى روايات تولستوى ، كما هو الحال فى الملاحم الكبرى • وتجنب المرامى - ودونشوففسكى يمثّل - الى عزل الشخص الأخرية وتقديسها عارية بصفة أساسية • فنرى المجرة وقد جردت من أثارها حتى تخلو ولا يرتفع فيها صوت يعلو على صوت الأحداث ، ولكن فى عالم الملحمة ، نرى الأمتعة والأدوات تضطلع بدور مهم • ومن هنا جاء الصوت ، الذى يكاد يقترب من الصورة الهزلية فى سماء ميلتوف • وما فيها من مخفية تقترب من شكلها الملموس ، ومزاد تمويهية لتفدية الملائكة (١) • ولوحات تولستوى حافلة بالتفاصيل ، وتنج بالتماضيل ، وبخاصة بما سماه هنرى جيمس من خلال إحدى زلاته الكلامية المسافية للمقل بالسلام والحرب (٢) • فلقد قدم فيها تولستوى مجتمعا كاملا وعصرا بأسره - لا يقل ضخامة واتساعا عن الرؤى البدائية التى تمتد جنورها فى أنوار الزمان • اذ يمثل كل من تولستوى وذايى المفارقة التى كثيرا ما يفسح عنها ، وان كانت أسماها قلنا ما نفهم عن وجود أعمال فنية تنسم بلازمتيتها ، ويرد ذلك على وجه الدقة الى أنها مثبتة فى لحظة يصنها من الزمان •

Peace & war..

(*)

(١) رسالة من تولستوى الى ماكسيم جوركى وردت فى كتاب جوركى : ذكريات عن تولستوى وتورجيتيف والترييف • ترجمته الى الإنجليزية Katherine Mansfield (لندن : ١٩٣٤) •

غير أن هذه النظرية برمتها ، بمعنى محاولة الربط بين روايات تولستوى والشعر الملحمي - وبهوميروس من ناحية أولية - تنفرض لصورتين حقيقتين بالفعل ، فبفض النظر عن النتيجة النهائية التي انتهى إليها فكر تولستوى ، فإنه كان مستغرقاً بكل مشاعره وطوال حياته في شخصية المسيح وقيم المسيحية ، فكيف إذن استباح لنفسه أن يكتب في وقت متأخر مثل ١٩٠٦ « أنه كان يشعر بوجود قرابة بينه وبين الآلهة والأبطال » في كتاباته هوميروس المؤمنة بتمدد الآلهة أكثر من شعوره بالانتماء إلى عالم شكسبير ، الذي رغم حياده الديني ، ألا أنه كان حافلاً بإعدادات الرمزية المسيحية ، والدراية بها ؟ هنا تصادف مشكلة معقدة لمسا ميرشوكفسكي في الملاحظة التي استشهدت بها أننا بأن تولستوى « له روح من ولد وثنيا » وسأعود إلى هذه الناحية في الفصل الأخير .

والصعوبة الثانية أوضح من ذلك . فإذا سلمنا بشك تولستوى العميق في قيمة المسرح ، وإدراكه لشكسبير ، والقراءة البينة بين رواياته والملحمة ، فكيف نحكم على تولستوى الدرامي ؟ وما يزيده هذا السؤال إثارة للجدل هو حقيقة عدم وجود نظير على وجه التقريب لحالة تولستوى - فباستثناء جوته وفكتور هيجو يصعب علينا ذكر مثل آخر لكاتب قسم آيات في كل من الرواية والدراما . ولا يصلح المثلان للمقارنة الدقيقة بتولستوى ، فما يثير الاهتمام أساساً في روايات جوته هو مضمونها الفلسفي . أما عن فيكتور هيجو فبمقدورنا القول أنه رغم كل أمجاده في عالم الرواية والاحتفاء بها في المهرجانات إلا أنها لا تستأهل أي التفات واع . فنحن لا نقدر البؤساء ونوتردام تقديراً مائلاً لتقديرنا لمدام بوفاري على سبيل المثال أو لأبناء ومحبي لورنس ، وتولستوى استثناء من هذه القاعدة ، ويزداد هذا الاستثناء إثارة للجدل من تأثير معتقداته الأدبية والإخلاقية .

وأول نقطة جديرة بالتأكيد هي أن تولستوى كان سيمحتل مكانة في تاريخ الأدب لو أنه اقتصر في الكتابة على دراماته . فهي ليست روايات شاذة من أعماله الأساسية مثلما حدث في حالة مسرحيات بلزاك وغلويزر أو مسرحية جويس : المنفيون (٣) ، وكان ما حجب عنه الحقيقة هو تأثير امتياز رواياته ، وأيضا لقراءة أعمال مثل قوة الظلمات والجنة المائتة بالحركة الطبعانية برمتها . وعندما نقابل نوع الدراما التي ألها تولستوى فإن أول ما يتبادر لأذهاننا هو هاوبتمان وإيسن وجالسدورفي وجورجي برناردشو . وإذا نظرنا لهذه الناحية بهذا المنظار سنبعد أهمية مسرحيات تولستوى وكأنها تكن أساساً في موضوعها وفي عرضها . لأجل أعمال الإنسان ، ولجنة احتجاجها الاجتماعي ، ولكن ، والحق .

يقال فقد ارتدت اثارها للاهتمام الى ما هو أبعد من مجادلات الطبيعية .
فمسرحات تولستوى تجريبية أصيلة . كذلك التي كتبها إبسن في أواخر
حياته . فكما كتب جورج برنارد شو ١٩٢١ : « ان تولستوى
» تراجيكيديان ونحن نحتاج لوصفه الى مصطلح أفضل مازلنا في
انتظاره » (٢) .

ولا يوجه سوى القليل من الدراسات المقبولة عن تولستوى كاتب
الدراما ، ولعل أفضلها استيفاء هي الدراسة الحديثة العهد التي نشرها
الثاقه السوفيتي لومونوف (٣) . ولأن أستطيع ما هو أكثر من الاشارة
المتعسبة لبعض النقاط الأساسية . فلقد امتد اهتمام تولستوى بالدراما
الى معظم حياته الابداعية . فكتب كوميديتين ١٨٦٣ بعد زواجه بقليل .
وهناك مسرحيات درامية بين أوراقه التي نشرت بعد وفاته ، وعندما
يتعلق الأمر بدراسة تقنيات الدراما سترى اتجاه تولستوى نحو شكسبير
مختلفا بطريقة أخاذة عن اتجاهه الذي رأيناه في مقال شكسبير والدراما .
فقد كان شكسبير بالإضافة الى جوده وبوشكين وجوجل ومولير من بين
أعلام الدراما الذين درسهم تولستوى بعناية فائقة ، وكما كتب « فت »
في فبراير ١٨٧٠ : « كم أحب كثيرا التحدث عن شكسبير وجوته ، والدراما
يوجه عام » وفي نيتي التفرغ طيلة هذا الشتاء لدراسة الدراما وحدها » .

لقد ألف تولستوى دراما قوة الظلمات عندما كان يناهز الستين
عاما ، وعندما اشتد الصراع داخله حول قضية الفن والأخلاق . ولعلها
هي الأكثر شهرة بين جميع مسرحياته - ورأى فيها اميل زولا الذي قام
بمؤر ملحوظ في اخراجها لأول مرة بباريس ١٨٨٦ . انتصارا للدراما
الجديدة وبرهانا على قدرة الواقعية الاجتماعية على تحقيق تأثير مشابه
للتراجيديا في أسس حالاتها . وما يثير الدهشة أن المسرحية قد تركت
الطباعا حسنا لدى رومانتيكي مثل آرثر سيمون الذي عرف بشدة
الحساسية لاجابه بها كدراما تراجيدية تتبع الاتجاه الأرسطي . « وقوة
الظلمات » من الأعمال الهائلة . وفيها تشابه تولستوى هو ونيتشه ، فكان
يتفلسف مستعملا قانونا . ومثل المسرحية القدرة الجبارة لتولستوى
على التخلص والاكتمال اعتمادا على طائفة من المشاهدات الدقيقة .
خوضوعها الحقيقي هو القلاوون الروس : « هناك ملايين عديدة مثلكم في
روسيا . وكلهم يتماثلون في اصابتهم بالعمى » فما أشبههم بحيوان
الغله ، في جهلهم بكل شيء . ولقد ترتب على هذا الجهل اتصافهم بالروح
الوحشية . وتقديم الفصول الخمسة للمسرحية عرضا مجردا لبعض

Tolstoy : Tragedian or Comedian : G. B. Shaw (٧) أعمال برنارد شو

(الجزء ٢٩ لندن ١٩٢٠ - ١٩٢٨)

K. N. Lomonov.

(٤)

الانتهامات • ويمرّ انتسابها للفن الى وحدة الاتجاه ، ولست أعرف عملاً آخر لى الأديب الغربى قدم عملاً مماثلاً فى تصوير حياة الريف • وشعر تولستوى بخيبة أمل مريّة عندما اكتشف عجز الفلاحين الذين قرأ عليهم المسرحية عن اكتشاف أنفسهم فيها • ومع هذا وكما أشار النقاد الماركسيون لو أنهم أدركوا ذلك لادى هذا الاكتشاف الى تعجيلهم بسوعد اندلاع الثورة الروسية •

وتتجاوز ذروة المسرحية الاتجاه الواقعى وتنقلنا الى دوح الطقوس المأسوية ، ويهيئنا المشهد المضحك (وإن اتصف بالضاغرة) بين نيكيتا وميتريش الى لحظة التكليف • ولقد أعجب به برنارد شو أيما إعجاب • ويتماثل نيكيتا مع وراسكولنيكوف فى الجريمة والعقاب ، فينجنى وتركع على الأرض ، ويعترف بجرائمه ويتوسل باسم المسيح طالباً المغفرة من الحاضرين وسط دهشتهم • ولم يدرك أحد سوى أبوه القصص الكامل من هذه الإيحاءات • « هنا نترك آثار العناية الإلهية » ، ثم يأمر ضابط الشرطة بالتفتيش جانباً حتى يجهت القانون الحق (الإلهى) أثره على الروح • وهذه لحظة من اللحظات التى تميزت بها بصيرة تولستوى •

ولو أردنا الاعتماد الى مثل آخر يستطاع مقارنته « بقوة الظلمات » فلعينا أن نتأمل مسرحيات سينج^(*) اذ تعكس مسرحيته ثمار التنوير - لقد كتبت بعد ثلاث سنوات فقط فيما بعد بمناسبة احتفالية بعيد الميلاد أقيمت فى شيعته بياستايا بوليانا • وبأن فيها آثار اطلاعه على مسرحيات مولير وجوجول وربما أيضاً بومارشيه • ولعلها تعد نظيرة لأسطوانات الغناء^(**) فى نورمبرج لفاجنر • فهى تمثل رحلته القصيرة الوحيدة فى عالم المرح • اذ ساءلت الجموع الغفيرة ممن اشتركوا فى أدوار هذه المسرحية ، وأيضاً صخب المؤامرات والمؤثرات المسرحية والسخرية المزحة من تحضير الأرواح فى جعل المسرحية تبدو وكأن مؤلفها هو أوستروفسكى (المؤلف الدرامى الروسى) أو جورج برنارد شو • ولقد عرفنا من أليمرود أن تولستوى قد رغب اتصاف من يؤدون دور الفلاحين فى هذه المسرحية بالمجدة • غير أن جو المسرحية كان مشحوناً بالاضحاك وربما كانت هذه هى المرة الأولى التى توارى فيها دور الباحث عن الحقيقة (يعنى تولستوى) • ويعكس العمل جو المرح فى ذلك الفصل من السبعة على غرار ما يحدث فى البيلة الانسانية عشرة لشكسبير ، والحرس على طابع عمل فى كتب نغبيصنا

Synge.
Die Meistersinger.

(ن.د)
(م.د)

للمجموعة (أنتم) من المتفرجين . وبعد العرض الأول الذى أقيم فى ضيعة تولستوى سجلت المسرحية نجاحا شعبيا منقطع النظير ، وعرضت عرضا متالفا فى حضرة القيصر وقام بالأداء مجموعة من الهواة الأرستقراط .

وكم كنت أتوق للافاضة فى الكلام عن مسرحية اللجنة الحية ، وهى دراما جهيمة رائعة مثل الكثير من كتابات تولستوى ودوستويفسكى ، ولقد استندت على قضية حقيقية عرضت فى المحاكم . وكتب شو عن تولستوى : « من بين جميع الفنانين الدراميين يتميز تولستوى بالقدرة على الفكك عندما يشاء ذلك . . . » ، ويقولون أن نلاحظ فى اللجنة الحية تأييدا جليا لما كان شو يعنيه . اذ تتناول روح هذه المسرحية ، بل وتقنياتها هى وأسلوب الكاتب السويى سترندبرج . بيد أن الحديث الوافى عن هذه المسرحية يتطلب تخصيص مقال مستقل عن تولستوى الدرامى .

وأخيرا نصل الى العمل غير المكتمل والفيلم التالى « النور الذى أضاء الظلمات » وهناك حكاية مشهورة تقول : إن مولير قد سخر من وسالومه فى مسرحية المريض بالوهم (*) وتندر باقتراب موته عندما مزج على نحو ساخر بين الحقيقة والوهم ، وأقدم تولستوى على خطوة أقسى ، ففى مأساته الأخيرة التى لم تكتمل ، عرض على الجباهير سخريته واتهامه لأعظم معتقداته فلسفية . وعلى حد قول جورج برنارد شو لقد جعل « المسألة المثالية قرينة له فى صورة انتحارية » . فلقد حطم نيكرلاس ايفانوفتش سارينتسيف حياته وحياة أكبر محبيه عندما سعى لتحقيق برنامج المسيحية على طريقة تولستوى والفوضى التولستوية ، كما أنه لم يمتدح نفسه كقديس زاهد . فلقد عد تولستوى الى نهج صادق لا يرحم لبيان جهل الانسان وأناوريته التى قد ظلم أخيه الانبياء من أرباب القلوب المتحجرة ممن يعتقدون أن الرسمى قد بعثهم لهداية البشر ، وثمة مشاهد لا يه أن يكون تولستوى قد كتبها وهو فى حالة توجع روحى . فلقد طالبت الأميرة شيريشانوف من سارينتسيف التنازل عنها ، وكان على وشك أن يجعل لانهامه ياتباع مذهب سارينتسيف الداعى الى السلام والأبتعاد عن العنف .

الأميرة - اننى أطلب منك ما يأتى : انهم سيودعونه الاصلاحية .
وليس بمشورى تحمل ذلك . وأنت المسئول . . . أنت أنت !

ص - لسيت أنبا . . . ان هذه إرادة الله . وألله يعلم مدى اشتغافى عليك . وعليك ألا تقف فى سبيل إرادة الله . انه يختبرك . ففحنل ذلك بقلب راض بمشيئة الله .

الأميرة - لا أستطيع التحمل بقلب راض • فابني هو كل شيء في العالم • وأنت الذي انتزعتني مني ، ودمرت حياتي • ليس بمقدوري تقبل ذلك بهنس •

وفي النهاية تقتل الأميرة سارتنيسيف التي يفترض عند موته - بمنهم اليقين من صحة هل شاء الله حقا أن يكون خادما له •

لقد كان صوت العدالة القابع داخل وجدان تولستوى هو الذي أضفى على المسرحية قوتها العارمة • فلقد قدم القضية المناهضة لمذهب باقناع بعيد عن الحذر • ففي المحاورات التي دارت بين سارتنيسيف وزوجته (ولعلها صدى حرقى لمحاورات دارت بين الكاتب والكوتيسية تولستوى) كانت مآزى الأفكار اقناعا ، وإن وجب فهم معققات تولستوى من خلالها كما يبين من ابتعادها عن المعقول أو روحها المبتنية • ونحن نلاحظ في مسرحية « النور الذي أضده الظلمات » ، كما حدث قبل ذلك في اللوحات التي رسمها زميرانت لنفسه في أواخر حياته الفنانين وهما يحاولان التزام الصدق الكامل في التعبير عن نفسيهما • ولم يبد تولستوى في أي مقام آخر أكثر كشفا لنفسه •

ولكن كيف استطاعت منجزات تولستوى كمؤلف مسرحي أن تتوافق هي وصورة الملحية والروائي المصارف للدرامية ؟ لا توجه اجابة وافية تماما ، ولكن ثمة تلميحا يكمن في الاضطراب ذاته للحيج التي أوردها تولستوى في كتابه شكسبير والدراما • ففي هذا الكتاب الأخير يصرح تولستوى بأن الدراما « هي أهم مجال من مجالات الفن » • ويحتمل أن يعكس هذا القول استنكار تولستوى لماضيه كمؤلف للرواية ، ولكنه ليس مؤكدا ، فلكي يفلو المسرح جفيرا بهذه المرحبة الرفيعة يتعين عليه أن يساعد على تعزيز الرعى الهندي ، ويمارذ توكيد أصوله اليونانية والوسيلة • ففي نظر تولستوى ، « جوهر الدراما ديني » • وإذا توسعنا في مدلول هذه الكلمة وجعلناها تضم الشفاح عن الحياة - الأعظم والاشلاقات الأبدية السابقة فيكون بمقدورنا أن نمرك كم يناسب هذا التفسير تماما الممارسة الأدبية لتولستوى ، فلقد سخر مسرحياته لتفتيشا برنامجه الديني والاجتماعي ، بلا تمويه أو قناع • وهذا البرنامج مضمون في روايات تولستوى ، ولكنه محتجب جزئيا في العمل الفني • أما في المسرحيات - كما حدث في تلك الاعلانات أو لوحات الاعلانات التي زين بها برخت (وهو من أتباع مذهب تولستوى) - مسرحه ، فإن الرسالة قد ضيخت حتى يستغنى العالم الأطرش •

تولستوى - ٢٧٩

وما جاء ضمننا هنا ليس كما ظن أودوبل وأجمله في « خلاف بين الاتجاهات الدينية الانسانية والاتجاهات تجاه الحياة » (٣) ، ولكنه - بالأحرى - خلاف بين معتقدات تولستوى في فترة نضجه ونظريته إلى المبادئ التي أبدعها في الماضي . فلهذا أئذن رواياته اعتقاداً منه بأن الدعوة التربوية يجب أن تتخذ الصدارة على كل مسألة أخرى عداها . غير أنه يصرف أن « الحرب والسلام » وأناكارينا والحكايات العظيمة قادرة على البقاء مرتفعة الهامة . وهكذا ارتاح إلى النزعات الأخلاقية السافرة في مسرحياته الأساسية وتمادى في الدعوة لها إلى حد قوله أن شكسبير قد أساء المهمة الصحيحة للدراما ، ومسيحها ، أما لماذا يختص الكاتب الدرامي بمسئولية الدعوة الأخلاقية والارشاد في الحياة فمسألة رفض تولستوى الكشف عنها . فلقد أدت محاولته العتيدة لفرض مبدأ الوحدة على حياته إلى الزعم بأنه عندما قام بدور القنفذ ، فإنه عرض أشياء كثيرة للخطر .

ولكن علينا ألا نقع في أحولته . فليس بمقصور عملية تشريحية واحدة لمبقرية تولستوى التوفيق الكامل بين الانسان الذي شعر بالوقت نحق شكسبير ويصمم دور المسرح بأنها دور للانسداد ، وبين مؤلف إحدى الكوميديات اللامعة ودرامتين تراجيديتين من الدرجة الأولى على أقل تقدير ، وتضمنت جميع هذه الأعمال آثاراً دالة على الدراسة الوثيقة للفنينة الدرامية . وما باستطاعتنا قوله هو أنه عندما اختار هومبروس في مقابل شكسبير فإنه عبر عن الروح التي سيطرت على روح حياته وفيه .

واختلف تولستوى عن دوستويفسكى الذي تعلم الكثير من المسرح ، ولكنه لم يؤلف أية مسرحيات (ما عدا عددا من شذرات الأشعار التي ألفها في مرحلة المراهقة) . فلهذا أئذن تولستوى روايات ودرامات ولكنه أقام فاصلاً دقيقاً بين النوعين . ومنع هذا فقد حقق أعظم ما حدث من المحاولات جلية وضمنولا لاضحال مؤثرات من الملحمة في الرواية النثرية . وجاءت المواجهة بين هومبروس وشكسبير في مقاله الأخير - من ناحية - كدفاع عن الرواية التولستوية . ومن ناحية أخرى ، كتبتوندا لأجله عتاة السحرة ومحاولات تبنيهم خلاصه - وفي ذات الوقت لمحج آثار المسحر الذي سقفته تمازيه التي لا تضاهي في الماضي .

والى القاء في الجزء الثاني

اقرأ في هذه السلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ي . رابونسكايا
نقطة مقابل نقطة	الديس هكسلي
الجغرافيا في مائة عام	ت . و . فريمان
الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)	ر . ج . فورد
الأرض القامضة	ليستربيل راي
الرواية الإنجليزية	والتر الن
الترشد إلى فن المسرح	لويس فارجماس
آلهة مصر	فرانسوا دوماس
الإنسان المصري على الشاشة	د . قدرى حنفى وآخرون
القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة	أولج فولكف
الهوية القومية في السيلما العربية	هاشم الخصاص
مجموعات النقود	ديفيد وليام ماكروال
الموسيقى - تعبير نفسي - ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية - مقال في النوع الأدبي	د . محسن جاسم الموسوي
ديلان توماس	أشراف س . بي . كوكس
الإنسان ذلك الكائن الغريب	جون لويس
الرواية الحديثة	جول ويست
المسرح المصري المعاصر	د . عبد المطلب شعراوي
على محمود طه	أنور الممدواي
القوة النفسية للأهرام	بيل شول وأدنييت
فن الترجمة	د . صفاء خلوصي
تولستوي	رالف ثي ماتيلو
سستدال	فيكتور برومبيد

- وسائل واحاديث من الملفى
الجزء والكل (محاورات فى مضمار
الفيزياء الذرية)
التراث القامض ماركس والماركسيون
فن الادب الروائى عند تولستوى
ادب الاطفال
احمد حسن الزيات
اصلام العرب فى الكيمياء
شجرة المسرح
الجهيم
منع القرآن السياسى
التطور الحضارى للانسان
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال ؟
تربية الدواجن
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة
التحصيل والطب
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى
سياسة الولايات المتحدة الامريكية ازاء
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة
الصناعات
أثر الكوميديا الالهية لداكنى فى الفن
التشكيلى
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية
وبعدها
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير
الفكر الاوروبى الحديث (٤ ج)
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى
١٨٨٥ - ١٩٨٥
التمشيد الاسرى والبقاء الصغار
١٨٣
- فيكتور هوجو
فيرنر هيزنبيرج
سنى هوك
ف . ع . ادينكوف
هادى نعمان الهيتى
د . نعمة رحيم المزراوى
د . فاضل احمد الطائى
جلال العشري
هنرى بارهوس
السيد عليوة
جاكوب برونوفسكى
د . روجر ستروجان
كاثى ثير
ا . سبنسر
د . ناهوم بيتروفيتش
جوزيف داهموس
د . لينوار تشامبرز رايت
د . جيون شينيلز
بيير البير
المكتور خيرال وهبة
د . رمسيس مرسى
د . محمد نعمان جلال
فرانكلين ل . باومر
شوكت الربيعى
د . محمى الدين احمد حسين

تأليف : ج . دادلى اندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كورنارد	مفكرات من الأدب القصصى
د . جوهان بروشنر	الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد؟
ماتقة من العلماء الأمريكىين	حرب الفضاء
د . الصيد عليموة	إدارة الصراعات الدولية
د . مصطفى عتسانى	الميكروكمبيوتر
صبرى الفضل	مفكرات من الأدب اليابانى
فرانكلين ل . باور	الفكر الأوربى الحديث ٢ ج
جابريل يابر	تاريخ ملكية الأراضى فى عصر المدينة
انطونى دى كرمينى	علام الفلسفة السياسية المعاصرة
دوايت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زالفيسكى ف . س	الزمن وقياسه
إبراهيم القرضاوى	أجهزة ككيف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والإنشباط الاجتماعى
جوزيف داموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س . م بودا	الجنسية النيوكلانية
د . عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى عصر الإسلامية
روالد . سمبسون	العلم والطالب والمدارس
فولرمان د . اندرسون	
د . نور عبد الملك	الشارع المصرى والفكر
ولت وليم روستو	حوار حول التنمية الاقتصادية
فريد . س . هيس	تيسط الكيمياء
جون بوركنارت	المصادات والتقاليد المصرية
الان كاسبيار	التذوق السينمائى
سامى عبد المعطى	التخطيط السياسى
فريد هويل	البذور الكويتية
شاندرا يكراماسينج	
حصين حلمى الهندس	دراما الشاشة (٢ ج)
روى روبرتسون	الهيرويين والإيدز
دوركاس ماكلينترك	صور اريقية
هاشم النحاس	تجيب محفوظ على الشاشة

د. محمود سري طه
بيتر أسوي
بوريس فيدوروفيتش سيرجيف
ويليام بينز
ديفيد لدرتون
أحمد محمد الشنواني
جميعها : جون ر. بورر
ولتون جولدوينجر
أرنولد ترويتش
د. صالح رضا
م. ه. كنج وآخرون
جورج جاموف
د. السيد طه أبو سديرة
جالييلو جالييليه
أريك موريس وآلان هو
ميريل السريد
آرثر كيمستلر
د. أحمد حمدي محمود
أحمد رضا
أسامة أمين الخولي
توماس أ. هاريس
مجموعة من الباحثين
روى أرمستر
ناجاي متشيو
بول هاريسون
ميخائيل المني ، جيمس لفلوك
فيكتور مورجان
أعداد محمد كمال أسماعيل
الفرديسي للطوسي
بيرتون بورتر
محمد فؤاد ، كويرلي

الكمبيوتر في مجالات الحياة
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
وقائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية
تربية اسماء الزينة
كتب غيرت الفكر الانساني (٣ ج)
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
الفكر التاريخي عند الافريق
قضايا وملاح في الفن التشكيل المعاصر
التغذية في البلدان النامية
بداية بلا نهاية
الحرف والصناعات في عصر الاسلاميه
حوار حول النظامين الرئيسيين
للكون
الارهاب
أختاتون
القبيلة الشاملة عشرة
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
الأساطير الافريقية والرومانية
تاريخ العلم والتكنولوجيا
التوافق النفسي
الدليل البيولوجي
لغة الصورة
الثورة الإصلاحية في اليابان
العالم الثالث ضد
الانقراض الكبير
تاريخ النقود
التحليل والتوزيع الأوركستروالي
الشاهنامه (٢ ج)
الحياة الكريمة (٢ ج)
قيام الدولة العثمانية

عن النقد السينمائي الأمريكي	اسوارد ميرى
تراثيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية.
السينما العربية	اعداد / هولى براج وآخرون
دليل تنظيم المتاحف	آدامز فيليب
منقوط المطر وقصص أخرى	نادين جورديمر وآخرون
جماليات فن الاخراج	زيجمونت مبنر
التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)	ستيفن أوزمنت
الحملة الصليبية الأولى	جوناثان ريل سميث
التمثيل للسينما والتلفزيون	توني بار
العلمانيون في أوروبا	بول كولنر
صناع الخلود	موريس بيريرايد
الكنائس القبطية القديمة في مصر (٢ ج)	الفريد ج. بتلر
رحلات فارتيما	رودريجو غارتيما
انهم يصنعون البشر ٢ ج	فانس بكارد
في النقد السينمائي الفرنسي	اختيار / د. رافيق الصبيان
السينما الخيالية	بيتر نيكولز
السلطة والفرد	برتراند راصل
الأزهر في ألف عام	بينارد بودج
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخز
سفر تامه	ناصر خسرو علوى
مصر الرومانية	نفتالى لويس
كتابة التاريخ في مصر القرن التاسع عشر	جاءه كرايس جونيور
الاتصال والهيمنة الثقافية	هربرت شسيلر
مختبرات من الاداب الاسيوية	اختيار / صبرى الفضل

كتب غيرت الفكر الانساني (٣ ج)

الشموس المتفجرة

مدخل الى علم اللغة

حيث النهر

من هم القاتل

ماستريخت

معالم تاريخ الانسانية ٤ ج

العمليات الصليبية

حفاة الاسلام

رحلة بيرتون ٣ ج

الحضارة الاسلامية

الطفل ٢ ج

افريقيا الطريق الاخر

السحر والعلم والدين

الكون • ذلك المجهول

تكنولوجيا فن الزجاج

حرب المستقبل

الفلسفة الجوهرية

الاعلام التطبيقي

احمد محمد الشنواني

اسحق عظيموف

لوريكو تود

اعداد / سورياي عبد الملك

د • ابران كريم الله

اعداد / جاير محمد الجزار

هـ • ج • ولز

ستيفن وانسيان

جوستاف جرونياوم

ريتشارد ف • بيرتون

ادم متز

ارنولد جزل

بادي اونيمود

برنسلو مالمينوفسكى

جلال عبد الفتاح

محمد زينهم

مارتن فان كريفك

صوندارى

فرانسيس ج • برجين

تطلب كتب هذه السلسلة من :

- باحة المصحف •
- مكتبة الهيئة •
- المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة •
- منافذ التوزيع في أماكن وفروع الثقافة الجماهيرية وهي
كما يلي :

- الوادي الجديد •• الداخلة والخارجة •
- البحيرة •
- المنيا •
- مينا •
- فانسكور •
- القليوبية (بنها) •

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٠٥٢ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4515 — 7

يحفل تولستوى ودوستويفسكى مكانة رفيعة في ذروة
الرواية الطويلة بإجماع أهل الرأي من الملمين بسرائر
الأدب والفكر. وشخصيتهما جديرة بالبحث، وفكرهما
زاهر بالنتيقات التي كان من بينها نبوءة الثورة البلشفية
وما تعرضت له روسيا من آثامها. وقد حظى هذا الكتاب
بالكثير من ثناء النقاد، وترجم إلى عدة لغات أجنبية
وأعيد طبعه جملة مرات.

تولستوى (ليون) ١٨٢٨ - ١٩١٠
صورة الغلاف - من رسم جوردون روسي



مطابع الهيئة المصرية العامة

٢٨٠ قرشاً